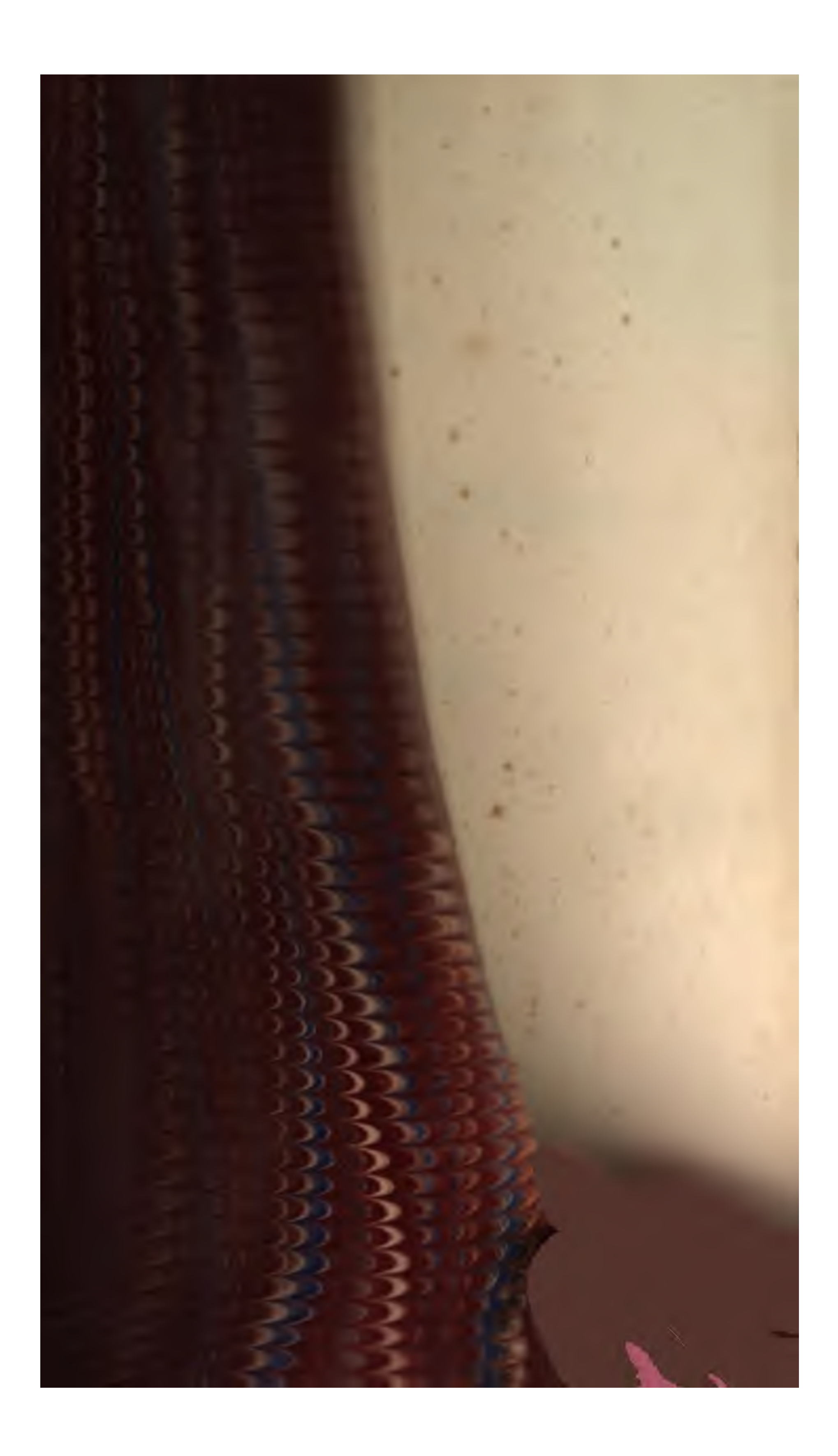



FORTUNÆ SAPIENTIA VICTRIX
Charles Buller Heberden.
Brasenose College.




600029113M

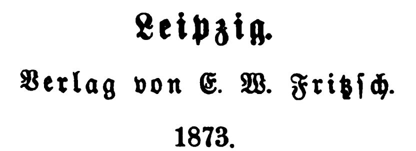
Gesammelte

Schriften und Dichtungen

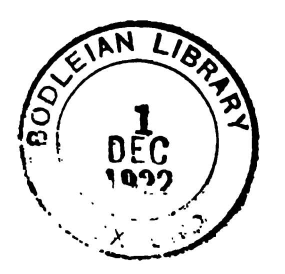
von

Richard Wagner.

Siebenter Band.



Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1873.



Inhaltsverzeichniß.

Personen.

Tristan.
König Marke.
Isolde.
Kurwenal.
Melot.
Brangäne.
Ein Hirt.
Ein Steuermann.
Schiffsvolk. Ritter und Knappen.

Erster Aufzug.

(Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginne nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen; zur Seite führt eine schmale Treppe in den Schiffsraum hinab.)

(Isolde auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt. — Brangäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend, blickt zur Seite über Bord.)

Stimme eines jungen Seemannes

(aus der Höhe, wie vom Maste her, vernehmbar).

West-wärts
schweift der Blick;
ost-wärts
streicht das Schiff.
Frisch weht der Wind
der Heimath zu: —
mein irisch Kind,
wo weilest du?
Sind's deiner Seufzer Wehen,
die mir die Segel blähen? —

Tristan und Isolde.

(1857.)

Personen.

Tristan.
König Marke.
Isolde.
Kurwenal.
Melot.
Brangäne.
Ein Hirt.
Ein Steuermann.
Schiffsvolk. Ritter und Knappen.

Erster Aufzug.

(Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginne nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen; zur Seite führt eine schmale Treppe in den Schiffsraum hinab.)

(Isolde auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt. — Brangäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend, blickt zur Seite über Bord.)

Stimme eines jungen Seemannes

(aus der Höhe, wie vom Maste her, vernehmbar).

West=wärts
schweift der Blick;
ost=wärts
streicht das Schiff.
Frisch weht der Wind
der Heimath zu: —
mein irisch Kind,
wo weilest du?
Sind's deiner Seufzer Wehen,
die mir die Segel blähen? —

Wehe! Wehe, du Wind!
Weh'! Ach wehe, mein Kind!
Irische Maid,
du wilde, minnige Maid!

Isolde
(jäh auffahrend).

Wer wagt mich zu höhnen?
(Sie blickt verstört um sich.)
Brangäne, du? —
Sag', wo sind wir?

Brangäne
(an der Öffnung).

Blaue Streifen
stiegen in Westen auf;
sanft und schnell
segelt das Schiff;
auf ruhiger See vor Abend
erreichen wir sicher das Land.

Isolde.

Welches Land?

Brangäne.

Kornwall's grünen Strand.

Isolde.

Nimmermehr!
Nicht heut', nicht morgen!

Brangäne

(läßt den Vorhang zufallen, und eilt bestürzt zu Isolde).

Was hör' ich? Herrin! Ha!

Isolde

(wild vor sich hin).

Entartet Geschlecht,
unwerth der Ahnen!
Wohin, Mutter,
vergab'st du die Macht,
über Meer und Sturm zu gebieten?
O zahme Kunst
der Zauberin,
die nur Balsamtränke noch brau't!
Erwache mir wieder,
kühne Gewalt,
herauf aus dem Busen,
wo du dich barg'st!
Hört meinen Willen,
zagende Winde!
Heran zu Kampf
und Wettergetös',
zu tobender Stürme
wüthendem Wirbel!
Treibt aus dem Schlaf
dieß träumende Meer,
weckt aus dem Grund
seine grollende Gier;
zeigt ihm die Beute,
die ich ihm biete;
zerschlag' es dieß trotzige Schiff,

des zerschellten Trümmer verschling's!
Und was auf ihm lebt,
den wehenden Athem,
den lass' ich euch Winden zum Lohn!

Brangäne
(im äußersten Schreck, um Isolde sich bemühend).

Weh'! O weh'!
Ach! Ach!
Des Übels, das ich geahnt! —
Isolde! Herrin!
Theures Herz!
Was barg'st du mir so lang'?
Nicht eine Thräne
weintest du Vater und Mutter;
kaum einen Gruß
den Bleibenden botest du:
von der Heimath scheidend
kalt und stumm,
bleich und schweigend
auf der Fahrt,
ohne Nahrung,
ohne Schlaf,
wild verstört,
starr und elend, —
wie ertrug ich's,
so dich sehend
nichts dir mehr zu sein,
fremd vor dir zu stehn?
O nun melde,
was dich müht!

Sage, künde
was dich quält.
Herrin Isolde,
trauteste Holde!
Soll sie werth sich dir wähnen,
vertraue nun Brangänen!

Isolde.

Luft! Luft!
Mir erstickt das Herz.
Öffne! Öffne dort weit!

(Brangäne zieht eilig die Vorhänge in der Mitte auseinander.)

(Man blickt dem Schiff entlang bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont. Um den Hauptmast in der Mitte ist Seevolk, mit Tauen beschäftigt, gelagert; über sie hinaus gewahrt man am Steuerbord Ritter und Knappen, ebenfalls gelagert; von ihnen etwas entfernt Tristan, mit verschränkten Armen stehend, und sinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachlässig ausgestreckt, Kurwenal. — Vom Maste her, aus der Höhe, vernimmt man wieder den Gesang des jungen Seemannes.)

Isolde

(deren Blick sogleich Tristan fand, und starr auf ihn geheftet bleibt, dumpf für sich).

Mir erkoren, —
mir verloren, —
hehr und heil,
kühn und feig —:

Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

(Zu Brangäne, unheimlich lachend.)

Was hältst von dem Knechte?

Brangäne
(ihrem Blicke folgend).

Wen mein'st du?

Isolde.

Dort den Helden,
der meinem Blick
den seinen birgt,
in Scham und Scheue
abwärts schaut: —
sag', wie dünkt er dich?

Brangäne.

Fräg'st du nach Tristan,
theure Frau,
dem Wunder aller Reiche,
dem hochgepries'nen Mann,
dem Helden ohne Gleiche,
des Ruhmes Hort und Bann?

Isolde
(sie verhöhnend).

Der zagend vor dem Streiche
sich flüchtet wo er kann,
weil eine Braut als Leiche

er seinem Herrn gewann! —
Dünkt es dich dunkel,
mein Gedicht?
Frag' ihn denn selbst,
den freien Mann,
ob mir zu nah'n er wagt?
Der Ehren Gruß
und zücht'ge Acht
vergißt der Herrin
der zage Held,
daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche —
den Kühnen ohne Gleiche!
O, er weiß
wohl warum! —
Zu dem Stolzen geh',
meld' ihm der Herrin Wort:
meinem Dienst bereit
schleunig soll er mir nah'n.

Brangäne.

Soll ich ihn bitten,
dich zu grüßen?

Isolde.

Befehlen ließ'
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ich, Isolde.

(Auf Isolde's gebieterischen Wink entfernt sich Brangäne, und schreitet dem Deck entlang dem Steuerbord zu, an den arbeitenden Seeleuten vorbei. Isolde, mit starrem Blicke ihr folgend, zieht sich rücklings nach dem Ruhe-

bett zurück, wo sie während des Folgenden bleibt, das Auge unabgewandt nach dem Steuerbord gerichtet.)

Kurwenal

(der Brangäne kommen sieht, zupft, ohne sich zu erheben, Tristan am Gewande).

Hab' Acht, Tristan!
Botschaft von Isolde.

Tristan

(auffahrend).

Was ist? — Isolde? —

(Er faßt sich schnell, als Brangäne vor ihm anlangt und sich verneigt.)

Von meiner Herrin? —
Ihr gehorsam
was zu hören
meldet höfisch
mir die traute Magd?

Brangäne.

Mein Herre Tristan,
dich zu sehen
wünscht Isolde,
meine Frau.

Tristan.

Grämt sie die lange Fahrt,
die geht zu End';
eh' noch die Sonne sinkt,
sind wir am Land:
was meine Frau mir befehle,
treulich sei's erfüllt.

Brangäne.

So mög' Herr Tristan
zu ihr geh'n:
das ist der Herrin Will'.

Tristan.

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau sich färben,
harrt mein König
meiner Frau:
zu ihm sie zu geleiten
bald nah' ich mich der Lichten;
keinem gönnt' ich
diese Gunst.

Brangäne.

Mein Herre Tristan,
höre wohl:
deine Dienste
will die Frau,
daß du zur Stell' ihr nahtest,
dort wo sie deiner harrt.

Tristan.

Auf jeder Stelle
wo ich steh',
getreulich dien' ich ihr,
der Frauen höchster Ehr'.
Ließ' ich das Steuer
jetzt zur Stund',

(Isolde erhebt sich mit verzweiflungsvoller Wuthgebärde.)

Brangäne

(ihr zu Füßen stürzend).

Weh'! Ach, wehe!
Dieß zu dulden!

Isolde

(dem furchtbarsten Ausbruche nahe, schnell sich zusammenfassend).

Doch nun von Tristan:
genau will ich's vernehmen.

Brangäne.

Ach, frage nicht!

Isolde.

Frei sag's ohne Furcht!

Brangäne.

Mit höf'schen Worten
wich er aus.

Isolde.

Doch als du deutlich mahntest?

Brangäne.

Da ich zur Stell'
ihn zu dir rief:
wo er auch steh',

so sagte er,
getreulich dien' er ihr,
der Frauen höchster Ehr';
ließ' er das Steuer
jetzt zur Stund',
wie lenkt' er sicher den Kiel
zu König Marke's Land?

Isolde
(schmerzlich bitter).

„Wie lenkt' er sicher den Kiel
zu König Marke's Land" —
den Zins ihm auszuzahlen,
den er aus Irland zog!

Brangäne.

Auf deine eig'nen Worte,
als ich ihm die entbot,
ließ seinen Treuen Kurwenal —

Isolde

Den hab' ich wohl vernommen;
kein Wort, das mir entging.
Erfuhr'st du meine Schmach,
nun höre, was sie mir schuf. —
Wie lachend sie
mir Lieder singen,
wohl könnt' auch ich erwidern: —
von einem Kahn,
der klein und arm

(Isolde erhebt sich mit verzweiflungsvoller Wuthgebärde.)

Brangäne

(ihr zu Füßen stürzend).

Weh'! Ach, wehe!
Dieß zu dulden!

Isolde

(dem furchtbarsten Ausbruche nahe, schnell sich zusammenfassend).

Doch nun von Tristan:
genau will ich's vernehmen.

Brangäne.

Ach, frage nicht!

Isolde.

Frei sag's ohne Furcht!

Brangäne.

Mit höf'schen Worten
wich er aus.

Isolde.

Doch als du deutlich mahntest?

Brangäne.

Da ich zur Stell'
ihn zu dir rief:
wo er auch steh',

[illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]
[illegible] König [illegible] — [illegible]
[illegible] Zins [illegible]
[illegible] er aus [illegible]

[illegible]

[illegible] eig'nen [illegible]
[illegible] die [illegible]
[illegible] Treuen [illegible] —

Isolde

[illegible] wohl vernommen:
[illegible] das mir entging.
[illegible] Schmach,
[illegible] mir schuf. —
[illegible]
[illegible]
[illegible] erwidern: —
[illegible]
[illegible]

an Irland's Küste schwamm;
darinnen krank
ein siecher Mann
elend im Sterben lag.
Isolde's Kunst
ward ihm bekannt;
mit Heil-Salben
und Balsamsaft
der Wunde, die ihn plagte,
getreulich pflag sie da.
Der „Tantris"
mit sorgender List sich nannte,
als „Tristan"
Isold' ihn bald erkannte,
da in des Müß'gen Schwerte
eine Scharte sie gewahrte,
darin genau
sich fügt' ein Splitter,
den einst im Haupt
des Iren-Ritter,
zum Hohn ihr heimgesandt,
mit kund'ger Hand sie fand. —
Da schrie's mir auf
aus tiefstem Grund;
mit dem hellen Schwert
ich vor ihm stund,
an ihm, dem Über-Frechen,
Herrn Morold's Tod zu rächen.
Von seinem Bette
blickt' er her, —
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand, —

er sah mir in die Augen.
Seines Elendes
jammerte mich:
das Schwert — das ließ ich fallen:
die Morold schlug, die Wunde,
sie heilt' ich, daß er gesunde,
und heim nach Hause kehre, —
mit dem Blick mich nicht mehr beschwere.

Brangäne.

O Wunder! Wo hatt' ich die Augen?
Der Gast, den einst
ich pflegen half —?

Isolde.

Sein Lob hörtest du eben: —
„Hei! Unser Held Tristan!" —
Der war jener traur'ge Mann. —
Er schwur mit tausend Eiden
mir ew'gen Dank und Treue.
Nun hör' wie ein Held
Eide hält! —
Den als Tantris
unerkannt ich entlassen,
als Tristan
kehrt' er kühn zurück:
auf stolzem Schiff
von hohem Bord,
Irland's Erbin
begehrt' er zur Eh'

für Kornwall's müden König,
für Marke, seinen Ohm.
Da Morold lebte,
wer hätt' es gewagt
uns je solche Schmach zu bieten?
Für der zinspflichtigen
Kornen Fürsten
um Irland's Krone zu werben?
O wehe mir!
Ich ja war's,
die heimlich selbst
die Schmach sich schuf!
Das rächende Schwert,
statt es zu schwingen,
machtlos ließ ich's fallen: —
nun dien' ich dem Vasallen.

Brangäne.

Da Friede, Sühn' und Freundschaft
von Allen ward beschworen,
wir freuten uns all' des Tag's;
wie ahnte mir da,
daß dir es Kummer schüf'?

Isolde.

O blinde Augen!
Blöde Herzen!
Zahmer Muth,
verzagtes Schweigen!
Wie anders prahlte
Tristan aus,

was ich verschlossen hielt!
Die schweigend ihm
das Leben gab,
vor Feindes Rache
schweigend ihn barg;
was stumm ihr Schutz
zum Heil ihm schuf,
mit ihr — gab er es preis.
Wie siegprangend,
heil und hehr,
laut und hell
wies er auf mich:
„das wär' ein Schatz,
mein Herr und Ohm;
wie dünkt' euch die zur Eh'?
Die schmucke Irin
hol' ich her;
mit Steg' und Wege
wohl bekannt,
ein Wink, ich flieg'
nach Irenland;
Isolde, die ist euer:
mir lacht das Abenteuer!" —
Fluch dir, Verruchter!
Fluch deinem Haupt!
Rache, Tod!
Tod uns Beiden!

Brangäne
(mit ungestümer Zärtlichkeit sich auf Isolde stürzend).
O Süße! Traute!
Theure! Holde!

Gold'ne Herrin!
Lieb' Isolde!
Hör' mich! Komme!
Setz' dich her! —

(Sie zieht Isolde allmählich nach dem Ruhebett.)

Welcher Wahn?
Welch' eitles Zürnen?
Wie magst du dich bethören,
nicht hell zu seh'n noch hören?
Was je Herr Tristan
dir verdankte,
sag', konnt' er's höher lohnen,
als mit der herrlichsten der Kronen?
So dient' er treu
dem edlen Ohm,
dir gab er der Welt
begehrlichsten Lohn:
dem eig'nen Erbe,
ächt und edel,
entsagt' er zu deinen Füßen,
als Königin dich zu grüßen.

(Da Isolde sich abwendet, fährt sie immer traulicher fort.)

Und warb er Marke
dir zum Gemahl,
wie wolltest du die Wahl doch schelten,
muß er nicht werth dir gelten?
Von edler Art
und mildem Muth,
wer gliche dem Mann
an Macht und Glanz?
Dem ein hehrster Held

so treulich dient,
wer möchte sein Glück nicht theilen,
als Gattin bei ihm weilen?

Isolde
(starr vor sich hin blickend).

Ungeminnt
den hehrsten Mann
stets mir nah' zu sehen, —
wie könnt' ich die Qual bestehen!

Brangäne.

Was wähn'st du Arge?
Ungeminnt? —
(Sie nähert sich ihr wieder schmeichelnd und kosend.)
Wo lebte der Mann,
der dich nicht liebte?
Der Isolde säh',
und in Isolden
selig nicht ganz verging'?
Doch, der dir erkoren,
wär' er so kalt,
zög' ihn von dir
ein Zauber ab,
den bösen wüßt' ich
bald zu binden;
ihn bannte der Minne Macht.
(Mit geheimnißvoller Zutraulichkeit ganz nahe zu Isolden.)
Kenn'st du der Mutter
Künste nicht?

Wähn'st du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?

Isolde

(düster).

Der Mutter Rath
gemahnt mich recht;
willkommen preis' ich
ihre Kunst: —
Rache für den Verrath, —
Ruh' in der Noth dem Herzen! —
Den Schrein dort bring' mir her.

Brangäne.

Er birgt, was heil dir frommt.

(Sie holt eine kleine goldene Truhe herbei, öffnet sie, und deutet auf ihren Inhalt.)

So reihte sie die Mutter,
die mächt'gen Zaubertränke.
Für Weh' und Wunden
Balsam hier;
für böse Gifte
Gegen-Gift: —
den hehrsten Trank,
ich halt' ihn hier.

Isolde.

Du irr'st, ich kenn' ihn besser;

ein starkes Zeichen
schnitt ich ein: —
der Trank ist's, der mir frommt.

(Sie ergreift ein Fläschchen und zeigt es.)

Brangäne

(entsetzt zurückweichend).

Der Todestrank!

(Isolde hat sich vom Ruhebett erhoben, und vernimmt jetzt mit wachsendem Schrecken den Ruf des Schiffsvolkes:)

„He! ha! ho! he!
Am Untermast
die Segel ein!
He! ha! ho! he!"

Isolde.

Das deutet schnelle Fahrt.
Weh' mir! Nahe das Land!

(Durch die Vorhänge tritt mit Ungestüm Kurwenal herein.)

Kurwenal.

Auf, auf! Ihr Frauen!
Frisch und froh!
Rasch gerüstet!
Fertig, hurtig und flink! —

(Gemessener.)

Und Frau Isolden
sollt' ich sagen
von Held Tristan,
meinem Herrn: —
vom Mast der Freude Flagge,
sie wehe lustig in's Land;
in Marke's Königschlosse
mach' sie ihr Nahen bekannt.
Drum Frau Isolde
bät' er eilen,
für's Land sich zu bereiten,
daß er sie könnt' geleiten.

Isolde

(nachdem sie zuerst bei der Meldung in Schauer zusammengefahren, gefaßt und mit Würde).

Herrn Tristan bringe
meinen Gruß,
und meld' ihm was ich sage. —
Sollt' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu stehen,
nicht möcht' es nach Zucht
und Fug gescheh'n,
empfing' ich Sühne
nicht zuvor
für ungesühnte Schuld:
drum such' er meine Huld.

(Kurwenal macht eine trotzige Gebärde. Isolde fährt mit Steigerung fort.)

Du merke wohl
und meld' es gut! —

Nicht wollt' ich mich bereiten,
an's Land ihn zu begleiten;
nicht werd' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu stehen,
begehrte Vergessen
und Vergeben
nach Zucht und Fug
er nicht zuvor
für ungebüßte Schuld: —
die böt' ihm meine Huld.

Kurwenal.

Sicher wißt,
das sag' ich ihm:
nun harrt, wie er mich hört!

(Er geht schnell zurück.)

Isolde

(eilt auf Brangäne zu und umarmt sie heftig).

Nun leb' wohl, Brangäne
Grüß' mir die Welt,
grüße mir Vater und Mutter!

Brangäne.

Was ist's? Was sinn'st du?

Wolltest du flieh'n?
Wohin sollt' ich dir folgen?

Isolde

(schnell gefaßt).

Hörtest du nicht?
Hier bleib' ich;
Tristan will ich erwarten. —
Treu befolg'
was ich befehl':
den Sühne-Trank
rüste schnell, —
du weißt, den ich dir wies.

Brangäne.

Und welchen Trank?

Isolde

(entnimmt dem Schreine das Fläschchen).

Diesen Trank!
In die gold'ne Schale
gieß' ihn aus;
gefüllt faßt sie ihn ganz.

Brangäne

(voll Grausen das Fläschchen empfangend).

Trau' ich dem Sinn?

Isolde.

Sei du mir treu!

Brangäne.

Der Trank — für wen?

Isolde.

Wer mich betrog.

Brangäne.

Tristan?

Isolde.

Trinke mir Sühne.

Brangäne

(zu Isolde's Füßen stürzend).

Entsetzen! Schone mich Arme!

Isolde

(heftig).

Schone du mich,
untreue Magd! —
Kenn'st du der Mutter
Künste nicht?
Wähn'st du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?
Für Weh' und Wunden
gab sie Balsam;
für böse Gifte
Gegen-Gift:

für tiefstes Weh',
für höchstes Leid —
gab sie den Todes-Trank.
Der Tod nun sag' ihr Dank!

Brangäne
(kaum ihrer mächtig).

O tiefstes Weh'!

Isolde.

Gehorch'st du mir nun?

Brangäne.

O höchstes Leid!

Isolde.

Bist du mir treu?

Brangäne.

Der Trank?

Kurwenal
(die Vorhänge von außen zurückschlagend).

Herr Tristan.

Brangäne
(erbebt sich erschrocken und verwirrt).

Isolde

(sucht mit furchtbarer Anstrengung sich zu fassen).

Herr Tristan trete nah.

(Kurwenal geht wieder zurück. Brangäne, kaum ihrer mächtig, wendet sich in den Hintergrund. Isolde, ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, schreitet langsam, mit großer Haltung, dem Ruhebette zu, auf dessen Kopfende sich stützend sie den Blick fest dem Eingange zuwendet.)

(Tristan tritt ein, und bleibt ehrerbietig am Eingange stehen. — Isolde ist mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunken. — Langes Schweigen.)

Tristan.

Begehrt, Herrin,
was ihr wünscht.

Isolde.

Wüßtest du nicht
was ich begehre,
da doch die Furcht
mir's zu erfüllen
fern meinem Blick dich hielt?

Tristan.

Ehr-Furcht
hielt mich in Acht.

Isolde.

Der Ehre wenig
botest du mir:
mit off'nem Hohn
verwehrtest du
Gehorsam meinem Gebot.

Tristan.

Gehorsam einzig
hielt mich in Bann.

Isolde.

So dankt' ich Geringes
deinem Herrn,
rieth dir sein Dienst
Un=Sitte
gegen sein eigen Gemahl?

Tristan.

Sitte lehrt
wo ich gelebt:
zur Brautfahrt
der Brautwerber
meide fern die Braut.

Isolde.

Aus welcher Sorg'?

Tristan.

Fragt die Sitte!

Isolde.

Da du so sittsam,
mein Herr Tristan,
auch einer Sitte
sei nun gemahnt:
den Feind dir zu sühnen,
soll er als Freund dich rühmen.

Tristan.

Und welchen Feind?

Isolde.

Frag' deine Furcht!
Blut=Schuld
schwebt zwischen uns.

Tristan.

Die ward gesühnt.

Isolde.

Nicht zwischen uns.

Tristan.

Im off'nen Feld
vor allem Volk
ward Ur=Fehde geschworen.

Isolde.

Nicht da war's,

wo ich Tantris barg,
wo Tristan mir verfiel.
Da stand er herrlich,
hehr und heil;
doch was er schwur,
das schwur ich nicht: —
zu schweigen hatt' ich gelernt.
Da in stiller Kammer
krank er lag,
mit dem Schwerte stumm
ich vor ihm stund,
schwieg — da mein Mund,
bannt' — ich meine Hand,
doch was einst mit Hand
und Mund ich gelobt,
das schwur ich schweigend zu halten.
Nun will ich des Eides walten.

Tristan.

Was schwurt ihr, Frau?

Isolde.

Rache für Morold.

Tristan.

Müh't euch die?

Isolde.

Wag'st du mir Hohn? —
Angelobt war er mir,

der hehre Irenheld;
seine Waffen hatt' ich geweiht,
für mich zog er in Streit.
Da er gefallen,
fiel meine Ehr';
in des Herzens Schwere
schwur ich den Eid,
würd' ein Mann den Mord nicht sühnen,
wollt' ich Magd mich deſſ' erkühnen. —
Siech und matt
in meiner Macht,
warum ich dich da nicht schlug,
das sag' dir mit leichtem Fug: —
ich pflag des Wunden,
daß den heil Gesunden
rächend schlüge der Mann,
der Isolden ihn abgewann. —
Dein Loos nun selber
magst du dir sagen:
da die Männer sich all' ihm vertragen,
wer muß nun Tristan schlagen?

Tristan
(bleich und düster).
War Morold dir so werth,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es sicher und fest,
daß du nicht dir's entfallen läſſ'st.
(Er reicht ihr sein Schwert hin.)

Isolde.
Wie sorgt' ich schlecht

um deinen Herrn;
was würde König
Marke sagen,
erschlüg' ich ihm
den besten Knecht,
der Kron' und Land ihm gewann,
den allertreu'sten Mann?
Dünkt dich so wenig
was er dir dankt,
bring'st du die Irin
ihm als Braut,
daß er nicht schölte,
schlüg' ich den Werber,
der Urfehde-Pfand
so treu ihm liefert zur Hand? —
Wahre dein Schwert!
Da einst ich's schwang,
als mir die Rache
im Busen rang,
als dein messender Blick
mein Bild sich stahl,
ob ich Herrn Marke
taug' als Gemahl:
das Schwert — da ließ ich's sinken.
Nun lass' uns Sühne trinken!

(Sie winkt Brangäne. Diese schaudert zusammen, schwankt und zögert in ihrer Bewegung. Isolde treibt sie durch gesteigerte Gebärde an. Als Brangäne zur Bereitung des Trankes sich anläßt, vernimmt man den Ruf des

Schiffsvolkes

von außen).

Ho! he! ha! he!

Am Obermast
die Segel ein!
Ho! he! ha! he!

Tristan

(aus finsterem Brüten auffahrend)

Wo sind wir?

Isolde.

Hart am Ziel.
Tristan, gewinn' ich Sühne?
Was hast du mir zu sagen?

Tristan

(düster).

Des Schweigens Herrin
heißt mich schweigen:
fass' ich was sie verschwieg,
verschweig' ich was sie nicht faßt.

Isolde.

Dein Schweigen fass' ich,
weich'st du mir aus.
Weigerst du Sühne mir?

Neue Schiffsrufe. Auf Isolde's ungeduldigen Wink reicht Brangäne ihr die gefüllte Trinkschale.)

Isolde

(mit dem Becher zu Tristan tretend, der ihr starr in die Augen blickt)

Du hör'st den Ruf?

Wir sind am Ziel:
in kurzer Frist
steh'n wir —
(mit leisem Hohne)
vor König Marke.
Geleitest du mich,
dünkt dich nicht lieb,
darfst du so ihm sagen?
„Mein Herr und Ohm,
sieh' die dir an!
Ein sanft'res Weib
gewänn'st du nie.
Ihren Angelobten
erschlug ich ihr einst,
sein Haupt sandt' ich ihr heim;
die Wunde, die
seine Wehr mir schuf,
die hat sie hold geheilt;
mein Leben lag
in ihrer Macht,
das schenkte mir
die milde Magd,
und ihres Landes
Schand' und Schmach,
die gab sie mit darein, —
dein Eh'gemahl zu sein.
So guter Gaben
holden Dank
schuf mir ein süßer
Sühne-Trank:
den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld."

Schiffsruf

(außen)

Auf das Tau!
Anker ab!

Tristan

(wild auffahrend).

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Mast!

(Er entreißt Isolden ungestüm die Trinkschale.)

Wohl kenn' ich Irland's
Königin,
und ihrer Künste
Wunderkraft:
den Balsam nützt' ich,
den sie bot;
den Becher nehm' ich nun,
daß ganz ich heut' genese!
Und achte auch
des Sühne-Eid's,
den ich zum Dank dir sage. —
Tristan's Ehre —
höchste Treu':
Tristan's Elend —
kühnster Trotz.
Trug des Herzens;
Traum der Ahnung:
ew'ger Trauer
einz'ger Trost,

Wir sind am Ziel:
in kurzer Frist
steh'n wir —
(mit leisem Hohne)
vor König Marke.
Geleitest du mich,
dünkt dich nicht lieb,
darfst du so ihm sagen?
„Mein Herr und Ohm,
sieh' die dir an!
Ein sanft'res Weib
gewänn'st du nie.
Ihren Angelobten
erschlug ich ihr einst,
sein Haupt sandt' ich ihr heim;
die Wunde, die
seine Wehr mir schuf,
die hat sie hold geheilt;
mein Leben lag
in ihrer Macht,
das schenkte mir
die milde Magd,
und ihres Landes
Schand' und Schmach,
die gab sie mit darein, —
dein Eh'gemahl zu sein.
So guter Gaben
holden Dank
schuf mir ein süßer
Sühne-Trank:
den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld."

Schiffsruf

(außen).

Auf das Tau!
Anker ab!

Tristan

(wild auffahrend).

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Mast!

(Er entreißt Isolden ungestüm die Trinkschale.)

Wohl kenn' ich Irland's
Königin,
und ihrer Künste
Wunderkraft:
den Balsam nützt' ich,
den sie bot;
den Becher nehm' ich nun,
daß ganz ich heut' genese!
Und achte auch
des Sühne-Eid's,
den ich zum Dank dir sage. —
Tristan's Ehre —
höchste Treu':
Tristan's Elend —
kühnster Trotz.
Trug des Herzens;
Traum der Ahnung:
ew'ger Trauer
einz'ger Trost,

Vergessens güt'ger Trank!
Dich trink' ich sonder Wank.

(Er setzt an und trinkt.)

Isolde.

Betrug auch hier?
Mein die Hälfte!

(Sie entwindet ihm den Becher.)

Verräther, ich trink' sie dir!

(Sie trinkt. Dann wirft sie die Schale fort. — Beide, von Schauer erfaßt, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz, — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt, und heften ihn von Neuem mit steigender Sehnsucht auf einander.)

Isolde

(mit bebender Stimme).

Tristan!

Tristan

(überströmend).

Isolde!

Isolde

(an seine Brust sinkend).

Treuloser Holder!

Tristan

(mit Gluth sie umfassend).

Seligste Frau!

(Sie verbleiben in stummer Umarmung.)

Aus der Ferne vernimmt man Trompeten und Posaunen, von außen auf dem Schiffe den Ruf der

Männer:

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Brangäne

(die, mit abgewandtem Gesicht, voll Verwirrung und Schauder sich über den Bord gelehnt hatte, wendet sich jetzt dem Anblick des in Liebesumarmung versunkenen Paares zu, und stürzt händeringend, voll Verzweiflung, in den Vordergrund).

Wehe! Wehe!
Unabwendbar
ewige Noth
für kurzen Tod!
Thör'ger Treue
trugvolles Werk
blüht nun jammernd empor!

(Tristan und Isolde fahren verwirrt aus der Umarmung auf.)

Tristan.

Was träumte mir
von Tristan's Ehre?

Isolde.

Was träumte mir
von Isolde's Schmach?

Tristan.

Du mir verloren?

Isolde.

Du mich verstoßen?

Tristan.

Trügenden Zaubers
tückische List!

Isolde.

Thörigen Zürnens
eitles Dräu'n!

Tristan.

Isolde!

Isolde.

Tristan!
Trautester Mann!

Tristan.

Süßeste Maid!

Beide.

Wie sich die Herzen
wogend erheben!
Wie alle Sinne
wonnig erbeben!
Sehnender Minne
schwellendes Blühen,
schmachtender Liebe

Aus der Ferne vernimmt man Trompeten und Posaunen, von außen auf dem Schiffe den Ruf der

Männer:

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Brangäne

(die, mit abgewandtem Gesicht, voll Verwirrung und Schauder sich über den Bord gelehnt hatte, wendet sich jetzt dem Anblick des in Liebesumarmung versunkenen Paares zu, und stürzt händeringend, voll Verzweiflung, in den Vordergrund).

Wehe! Wehe!
Unabwendbar
ewige Noth
für kurzen Tod!
Thör'ger Treue
trugvolles Werk
blüht nun jammernd empor!

(Tristan und Isolde fahren verwirrt aus der Umarmung auf.)

Tristan.

Was träumte mir
von Tristan's Ehre?

Isolde.

Was träumte mir
von Isolde's Schmach?

Tristan.

Du mir verloren?

Glücklicher Held! —
Mit reichem Hofgesinde
dort auf Nachen
naht Herr Marke.
Hei! wie die Fahrt ihn freut,
daß er die Braut sich freit!

Tristan
(in Verwirrung aufblickend).
Wer naht?

Kurwenal.
Der König.

Tristan.
Welcher König?

Die Männer.
Heil! König Marke

Tristan.
Marke? Was will er?
(Er starrt wie sinnlos nach dem Lande.)

Isolde
(in Verwirrung, zu Brangäne).
Was ist? Brangäne!
Ha! Welcher Ruf?

Brangäne.

Isolde! Herrin!
Fassung nur heut'!

Isolde.

Wo bin ich? Leb' ich?
Ha, welcher Trank?

Brangäne
(verzweiflungsvoll).

Der Liebestrank.

Isolde
(starrt entsetzt auf Tristan).

Tristan!

Tristan.

Isolde!

Isolde.

Muß ich leben?
(Sie stürzt ohnmächtig an seine Brust.)

Brangäne
(zu den Frauen).

Helft der Herrin!

Tristan.

O Wonne voller Tücke!
O Trug-geweihtes Glücke!

Die Männer.

Heil dem König!
Kornwall Heil!

(Leute sind über Bord gestiegen, andere haben eine Brücke ausgelegt, und die Haltung Aller deutet auf die soeben bevorstehende Ankunft der Erwarteten, als der Vorhang schnell fällt.)

Zweiter Aufzug.

Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemache Isolde's, zu welchem, seitwärts, einige Stufen hinaufführen. Helle, anmuthige Sommernacht. An der geöffneten Thüre ist eine brennende Fackel aufgesteckt.

Jagdgetön. Brangäne, auf den Stufen am Gemache, späht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtrosse nach. Zu ihr tritt aus dem Gemache, feurig bewegt, Isolde.

Isolde.

Hörst du sie noch?
Mir schwand schon fern der Klang.

Brangäne.

Noch sind sie nah:
deutlich tönt's da her.

Isolde
(lauschend).
Sorgende Furcht
beirrt dein Ohr.
Dich täuscht des Laubes

säuselnd Getön',
das lachend schüttelt der Wind.

Brangäne.

Dich täuscht deines Wunsches
Ungestüm,
zu vernehmen was du wähn'st: —
ich höre der Hörner Schall.

Isolde
(wieder lauschend).

Nicht Hörnerschall
tönt so hold;
des Quelles sanft
rieselnde Welle
rauscht so wonnig da her:
wie hört' ich sie,
tos'ten noch Hörner?
Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell:
der meiner harrt
in schweigender Nacht,
als ob Hörner noch nah' dir schallten,
willst du ihn fern mir halten?

Brangäne.

Der deiner harrt —
o hör' mein Warnen! —
dess' harren Späher zur Nacht.
Weil du erblindet,
wähn'st du den Blick

der Welt erblödet für euch? —
Da dort an Schiffes Bord
von Tristan's bebender Hand
die bleiche Braut,
kaum ihrer mächtig,
König Marke empfing, —
als Alles verwirrt
auf die Wankende,
der güt'ge König,
mild besorgt,
die Mühen der langen Fahrt, sah
die du littest, laut beklagt':
ein Einz'ger war's —
ich achtet' es wohl —
der nur Tristan faßt' in's Auge;
mit böslicher List
lauerndem Blick
sucht' er in seiner Miene
zu finden, was ihm diene.
Tückisch lauschend
treff' ich ihn oft:
der heimlich euch umgarnt,
vor Melot seid gewarnt.

Isolde.

Mein'st du Herrn Melot?
O wie du dich trüg'st!
Ist er nicht Tristan's
treu'ster Freund?
Muß mein Trauter mich meiden,
Dann weilt er bei Melot allein.

Brangäne.

Was mir ihn verdächtig,
macht dir ihn theuer.
Von Tristan zu Marke
ist Melot's Weg;
dort sä't er üble Saat.
Die heut' im Rath
dieß nächtliche Jagen
so eilig schnell beschlossen,
einem edlern Wild,
als dein Wähnen meint,
gilt ihre Jägers-List.

Isolde.

Dem Freunde zu lieb
erfand diese List
aus Mit-Leid
Melot der Freund:
nun willst du den Treuen schelten?
Besser als du
sorgt er für mich;
ihm öffnet er,
was du mir sperr'st:
o spar' mir des Zögerns Noth!
Das Zeichen, Brangäne!
o gieb das Zeichen!
Lösche des Lichtes
letzten Schein!
Daß ganz sie sich neige,
winke der Nacht!
Schon goß sie ihr Schweigen

durch Hain und Haus;
schon füllt sie das Herz
mit wonnigem Graus:
o lösche das Licht nun aus!
Lösche den scheuchenden Schein!
Lass' meinen Liebsten ein!

Brangäne.

O lass' die warnende Zünde!
Die Gefahr lass' sie dir zeigen! —
O wehe! Wehe!
Ach mir Armen!
Des unsel'gen Trank's!
Daß ich untreu
einmal nur
der Herrin Willen trog!
Gehorcht' ich taub und blind,
dein — Werk
war dann der Tod:
doch deine Schmach,
deine schmählichste Noth,
mein — Werk
muß ich Schuld'ge sie wissen!

Isolde.

Dein — Werk?
O thör'ge Magd!
Frau Minne kenntest du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnsten Muthes
Königin,

des Welten-Werdens
Walterin,
Leben und Tod
sind ihr unterthan,
die sie webt aus Lust und Leid,
in Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk
nahm ich's vermessen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt:
die Todgeweihte
nahm sie in Pfand,
faßte das Werk
in ihre Hand;
wie sie es wendet,
wie sie es endet,
was sie mir kühret,
wohin mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun lass' mich gehorsam zeigen!

Brangäne.

Und mußte der Minne
tückischer Trank
des Sinnes Licht dir verlöschen;
darfst du nicht sehen,
wenn ich dich warne:
nur heute hör',
o hör' mein Flehen!
Der Gefahr leuchtendes Licht —

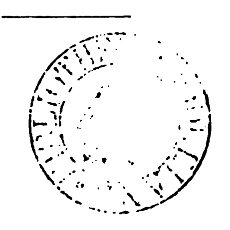
nur heute! heut'! —
die Fackel dort lösche nicht!

Isolde

(auf die Fackel zueilend und sie erfassend).

Die im Busen mir
die Gluth entfacht,
die mir das Herze
brennen macht,
die mir als Tag
der Seele lacht,
Frau Minne will,
es werde Nacht,
daß hell sie dorten leuchte,
wo sie dein Licht verscheuchte. —
Zur Warte du!
Dort wache treu.
Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht.

(Sie hat die Fackel herabgenommen und verlöscht sie am Boden. Brangäne wendet sich bestürzt ab, um auf einer äußeren Treppe die Zinne zu ersteigen, wo sie langsam verschwindet.)



(Isolde blickt erwartungsvoll in einen Baumgang. Sie winkt. Ihre entzückte Gebärde deutet an, daß sie den von fern herannahenden Freund gewahr geworden. Ungeduldige, höchste Spannung. — Tristan stürzt herein; sie fliegt ihm mit einem Freudenschrei entgegen. Glühende Umarmung.)

Tristan.

Isolde! Geliebte!

Isolde.

Tristan! Geliebter!

Beide.

Bist du mein?
Hab' ich dich wieder?
Darf ich dich fassen?
Kann ich mir trauen?
Endlich! Endlich!
An meiner Brust!
Fühl' ich dich wirklich?
Bist du es selbst?
Dieß deine Augen?
Dieß dein Mund?
Hier deine Hand?
Hier dein Herz?
Bin ich's? Bist du's?
Halt' ich dich fest?
Ist es kein Trug?
Ist es kein Traum?
O Wonne der Seele!
O süße, hehrste,
kühnste, schönste,
seligste Lust!

Ohne Gleiche!
Überreiche!
Überselig!
Ewig! Ewig!
Ungeahnte,
nie gekannte,
überschwänglich
hoch erhab'ne!
Freude=Jauchzen!
Lust=Entzücken!
Himmel=höchstes
Welt=Entrücken!
Mein Tristan!
Mein Isolde!
Tristan!
Isolde!
Mein und dein!
Immer ein!
Ewig, ewig ein!

Isolde.

Wie lange fern!
Wie fern so lang'!

Tristan.

Wie weit so nah'!
So nah' wie weit!

Isolde.

O Freundesfeindin,
böse Ferne!

O träger Zeiten
zögernde Länge!

Tristan.

O Weit' und Nähe,
hart entzweite!
Holde Nähe,
öde Weite!

Isolde.

Im Dunkel du,
im Lichte ich!

Tristan.

Das Licht! Das Licht!
O dieses Licht!
Wie lang' verlosch es nicht!
Die Sonne sank,
der Tag verging;
doch seinen Neid
erstickt' er nicht:
sein scheuchend Zeichen
zündet er an,
und steckt's an der Liebsten Thüre,
daß nicht ich zu ihr führe.

Isolde.

Doch der Liebsten Hand
löschte das Licht.
Wess' die Magd sich wehrte,

scheut' ich mich nicht:
in Frau Minne's Macht und Schutz
bot ich dem Tage Trutz.

Tristan.

Dem Tag! Dem Tag!
Dem tückischen Tage,
dem härtesten Feinde
Haß und Klage!
Wie du das Licht,
o könnt' ich die Leuchte,
der Liebe Leiden zu rächen,
dem frechen Tage verlöschen!
Giebt's eine Noth,
giebt's eine Pein,
die er nicht weckt
mit seinem Schein?
Selbst in der Nacht
dämmernder Pracht
hegt ihn Liebchen am Haus,
streckt mir drohend ihn aus.

Isolde.

Hegt' ihn die Liebste
am eig'nen Haus,
im eig'nen Herzen
hell und kraus
hegt' ihn trotzig
einst mein Trauter,
Tristan, der mich betrog.
War's nicht der Tag,

der aus ihm log,
als er nach Irland
werbend zog,
für Marke mich zu frei'n,
dem Tod die Treue zu weih'n?

Tristan.

Der Tag! Der Tag,
der dich umgliß,
dahin, wo sie
der Sonne glich,
in hehrster Ehren
Glanz und Licht
Isolde mir entrückt'!
Was mir das Auge
so entzückt',
mein Herze tief
zur Erde drückt':
in lichten Tages Schein,
wie war Isolde mein?

Isolde.

War sie nicht dein,
die dich erkor,
was log der böse
Tag dir vor,
daß, die für dich beschieden,
die Traute du verriethest?

Tristan.

Was dich umgliß

mit hehrer Pracht,
der Ehre Glanz,
des Ruhmes Macht,
an sie mein Herz zu hangen,
hielt mich der Wahn gefangen.
Die mit des Schimmers
hellstem Schein
mir Haupt und Scheitel
licht beschien,
der Welten-Ehren
Tages-Sonne,
mit ihrer Strahlen
eitler Wonne,
durch Haupt und Scheitel
drang mir ein,
bis in des Herzens
tiefsten Schrein.
Was dort in keuscher Nacht
dunkel verschlossen wacht',
was ohne Wiss' und Wahn
ich dämmernd dort empfah'n,
ein Bild, das meine Augen
zu schau'n sich nicht getrauten, —
von des Tages Schein betroffen
lag mir's da schimmernd offen.
Was mir so rühmlich
schien und hehr,
das rühmt' ich hell
vor allem Heer:
vor allem Volke
pries ich laut
der Erde schönste

Königs-Braut.
Dem Neid, den mir
der Tag erweckt,
dem Eifer, den
mein Glücke schreckt',
der Misgunst, die mir Ehren
und Ruhm begann zu schweren,
denen bot ich Trotz,
und treu beschloß,
um Ehr' und Ruhm zu wahren,
nach Irland ich zu fahren.

Isolde.

O eitler Tages-Knecht! —
Getäuscht von ihm,
der dich getäuscht,
wie mußt' ich liebend
um dich leiden,
den, in des Tages
falschem Prangen,
von seines Gleißens
Trug umfangen,
dort, wo ihn Liebe
heiß umfaßte,
im tiefsten Herzen
hell ich haßte! —
Ach, in des Herzens Grunde
wie schmerzte tief die Wunde!
Den dort ich heimlich barg,
wie dünkt' er mich so arg,
wenn in des Tages Scheine

der treu gehegte Eine
der Liebe Blicken schwand,
als Feind nur vor mir stand.
Das als Verräther
dich mir wies,
dem Licht des Tages
wollt' ich entflieh'n,
dorthin in die Nacht
dich mit mir zieh'n,
wo der Täuschung Ende
mein Herz mir verhieß,
wo des Trug's geahnter
Wahn zerrinne:
dort dir zu trinken
ew'ge Minne,
mit mir — dich im Verein
wollt' ich dem Tode weih'n.

Tristan.

In deiner Hand
den süßen Tod,
als ich ihn erkannt
den sie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiß
zeigte, was mir
die Sühne verhieß:
da erdämmerte mild
erhab'ner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht.

Isolde.

Doch ach! Dich täuschte
der falsche Trank,
daß dir von Neuem
die Nacht versank;
dem einzig am Tode lag,
den gab er wieder dem Tag.

Tristan.

O Heil dem Tranke!
Heil seinem Saft!
Heil seines Zaubers
hehrer Kraft!
Durch des Todes Thor,
wo er mir floß,
weit und offen
er mir erschloß,
darin sonst ich nur träumend gewacht,
das Wonnereich der Nacht.
Von dem Bild in des Herzens
bergendem Schrein
scheucht' er des Tages
täuschenden Schein,
daß nacht-sichtig mein Auge
wahr es zu sehen tauge.

Isolde.

Doch es rächte sich
der verscheuchte Tag;
mit deinen Sünden
Rath's er pflag:

was dir gezeigt
die dämmernde Nacht,
an des Tag-Gestirnes
Königs-Macht
mußtest du's übergeben,
um einsam
in öder Pracht
schimmernd dort zu leben. —
Wie ertrug ich's nur?
Wie ertrag' ich's noch?

Tristan.

O! nun waren wir
Nacht-geweihte:
der tückische Tag,
der Neid-bereite,
trennen konnt' uns sein Trug,
doch nicht mehr täuschen sein Lug.
Seine eitle Pracht,
seinen prahlenden Schein
verlacht, wem die Nacht
den Blick geweih't:
seines flackernden Lichtes
flüchtige Blitze
blenden nicht mehr
uns're Blicke.
Wer des Todes Nacht
liebend erschau't,
wem sie ihr tief
Geheimniß vertraut,
des Tages Lügen,

Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
so schimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
sind sie vor dem zersponnen.
Selbst um der Treu'
und Freundschaft Wahn
dem treu'sten Freunde
ist's gethan,
der in der Liebe
Nacht geschaut,
dem sie ihr tief
Geheimniß vertraut.
In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht.

Beide
(zu immer innigerer Umarmung auf einer Blumenbank sich niederlassend).

O sink' hernieder,
Nacht der Liebe,
gieb Vergessen
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schooß,
löse von
der Welt mich los!

Verloschen nun
die letzte Leuchte;
was wir dachten,
was uns däuchte,
all' Gedenken,
all' Gemahnen,
heil'ger Dämm'rung
hehres Ahnen
löscht des Wähnens Graus
Welt-erlösend aus.
Barg im Busen
uns sich die Sonne,
leuchten lachend
Sterne der Wonne.
Von deinem Zauber
sanft umsponnen,
vor deinen Augen
süß zerronnen,
Herz an Herz dir,
Mund an Mund,
Eines Athems
einiger Bund; —
bricht mein Blick sich
wonn'-erblindet,
erbleicht die Welt
mit ihrem Blenden:
die mir der Tag
trügend erhellt,
zu täuschendem Wahn
entgegengestellt,
selbst — dann
bin ich die Welt,

liebe=heiligstes Leben,
wonne=hehrstes Weben,
nie=wieder=Erwachens
wahnlos
hold bewußter Wunsch.

(Mit zurückgesenkten Häuptern lange schweigende Umarmung Beider.)

Brangäne

(unsichtbar, von der Höhe der Zinne).

Einsam wachend
in der Nacht,
wem der Traum
der Liebe lacht,
hab' der Einen
Ruf in Acht,
die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt.
Habet Acht!
Habet Acht!
Bald entweicht die Nacht.

Isolde

(leise).

Lausch', Geliebter!

Tristan

(ebenso).

Lass' mich sterben!

Isolde.

Neid'sche Wache!

Tristan.

Nie erwachen!

Isolde.

Doch der Tag
muß Tristan wecken?

Tristan.

Lass' den Tag
dem Tode weichen!

Isolde.

Tag und Tod
mit gleichen Streichen
sollten uns're
Lieb' errcichen?

Tristan.

Uns're Liebe?
Tristan's Liebe?
Dein' und mein',
Isolde's Liebe?
Welches Todes Streichen
könnte je sie weichen?
Stünd' er vor mir,
der mächt'ge Tod,
wie er mir Leib

und Leben bedroht', —
die ich der Liebe
so willig lasse! —
wie wär' seinen Streichen
die Liebe selbst zu erreichen?
Stürb' ich nun ihr,
der so gern ich sterbe,
wie könnte die Liebe
mit mir sterben?
Die ewig lebende
mit mir enden?
Doch, stürbe nie seine Liebe,
wie stürbe dann Tristan
seiner Liebe?

Isolde.

Doch uns're Liebe,
heißt sie nicht Tristan
und — Isolde?
Dieß süße Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Tristan stürb',
zerstört' es nicht der Tod?

Tristan.

Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt
Isolde immer zu lieben,
ewig nur ihr zu leben?

Isolde.

Doch das Wörtlein: und,
wär' es zerstört,
wie anders als
mit Isolde's eig'nem Leben
wär' Tristan der Tod gegeben?

Tristan.

So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben.

Isolde.

So stürben wir,
um ungetrennt —

Tristan.

Ewig einig —

Isolde.

Ohne End' —

Tristan.

Ohn' Erwachen —

Isolde.

Ohne Bangen —

Tristan.

Namenlos
in Lieb' umfangen —

Isolde.

Ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben?

Brangäne
(wie vorher).

Habet Acht!
Habet Acht!
Schon weicht dem Tag die Nacht.

Tristan.

Soll ich lauschen?

Isolde.

Lass' mich sterben!

Tristan.

Muß ich wachen?

Isolde.

Nie erwachen!

Tristan.

Soll der Tag
noch Tristan wecken?

Isolde.

Lass' den Tag
dem Tode weichen!

Tristan.

Soll der Tod
mit seinen Streichen
ewig uns
den Tag verscheuchen?

Isolde.

Der uns vereint,
den ich dir bot,
lass' ihm uns weih'n,
dem süßen Tod!
Mußte er uns
das eine Thor,
an dem wir standen, verschließen;
zu der rechten Thür',
die uns Minne erkor,
hat sie den Weg nun gewiesen.

Tristan.

Des Tages Dräuen
trotzten wir so?

Isolde.

Seinem Trug ewig zu flieh'n.

Tristan.

Sein dämmernder Schein
verscheuchte uns nie?

Isolde.

Ewig währ' uns die Nacht!

Beide.

O süße Nacht!
Ew'ge Nacht!
Hehr erhab'ne,
Liebes-Nacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie — wär' ohne Bangen
aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebes-Tod!
In deinen Armen,
dir geweiht,
ur-heilig Erwarmen,
von Erwachens Noth befreit.
Wie es fassen?
Wie sie lassen,
diese Wonne,
fern der Sonne,
fern der Tage

Trennungs-Klage?
Ohne Wähnen
sanftes Sehnen,
ohne Bangen
süß Verlangen;
ohne Wehen
hehr Vergehen,
ohne Schmachten
hold Umnachten;
ohne Scheiden,
ohne Meiden,
traut allein,
ewig heim,
in ungemess'nen Räumen
übersel'ges Träumen.
Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Tristan,
nicht Isolde;
ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewußt:
heiß erglühter Brust
höchste Liebes-Lust!

n hört einen Schrei Brangäne's, zugleich Waffengeklirr. — Kurwenal stürzt, mit gezücktem Schwerte zurückweichend, herein.)

Kurwenal.

Rette dich, Tristan!

(Unmittelbar folgen ihm, heftig und rasch, Marke, Melot und mehrere Hofleute, die den Liebenden gegenüber zur Seite anhalten, und in verschiedener Bewegung die Augen auf sie heften. Brangäne kommt zugleich von der Zinne herab, und stürzt auf Isolde zu. Diese, von unwillkürlicher Scham ergriffen, lehnt sich mit abgewandtem Gesichte auf die Blumenbank. Tristan, in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, streckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, so daß er Isolde vor den Blicken der Ankommenden verdeckt. In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den starren Blick auf die Männer gerichtet. — Morgendämmerung.)

Tristan
(nach längerem Schweigen).

Der öde Tag —
zum letzten Mal!

Melot
(zu Marke, der in sprachloser Erschütterung steht).

Das sollst du, Herr, mir sagen,
ob ich ihn recht verklagt?
Das dir zum Pfand ich gab,
ob ich mein Haupt gewahrt?
Ich zeigt' ihn dir
in off'ner That:
Namen und Ehr'
hab' ich getreu
vor Schande dir bewahrt.

Marke
(mit zitternder Stimme).

Thatest du's wirklich?
Wähn'st du das? —

Sieh' ihn dort,
den Treu'sten aller Treuen;
blick' auf ihn,
den freundlichsten der Freunde:
seiner Treue
frei'ste That
traf mein Herz
mit feindlichstem Verrath.
Trog mich Tristan,
sollt' ich hoffen,
was sein Trügen
mir getroffen,
sei durch Melot's Rath
redlich mir bewahrt?

Tristan

(krampfhaft heftig).

Tags-Gespenster!
Morgen-Träume —
täuschend und wüst —
entschwebt, entweicht!

Marke

(mit tiefer Ergriffenheit).

Mir — dieß?
Dieß —, Tristan, — mir? —
Wohin nun Treue,
da Tristan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und ächte Art,
da aller Ehren Hort,

da Tristan sie verlor?
Die Tristan sich
zum Schild erkor,
wohin ist Tugend
nun entfloh'n,
da meinen Freund sie flieht?
da Tristan mich verrieth?

(Schweigen. — Tristan senkt langsam den Blick zu Boden; in seinen Mienen ist, während Marke fortfährt, zunehmende Trauer zu lesen.)

Wozu die Dienste
ohne Zahl,
der Ehren Ruhm,
der Größe Macht,
die Marken du gewann'st,
mußt' Ehr' und Ruhm,
Größe und Macht,
mußte die Dienste
ohne Zahl
dir Marke's Schmach bezahlen?
Dünkte zu wenig
dich sein Dank,
daß was du erworben,
Ruhm und Reich,
er zu Erb' und Eigen dir gab?
Dem kinderlos einst
schwand sein Weib,
so liebt' er dich,
daß nie auf's Neu'
sich Marke wollt' vermählen.
Da alles Volk
zu Hof und Land
mit Bitt' und Dräuen

in ihn drang,
die Königin dem Reiche,
die Gattin sich zu kiesen;
da selber du
den Ohm beschwor'st,
des Hofes Wunsch,
des Landes Willen
gütlich zu erfüllen:
in Wehr gegen Hof und Land,
in Wehr selbst gegen dich,
mit Güt' und List
weigert' er sich,
bis, Tristan, du ihm drohtest
für immer zu meiden
Hof und Land,
würdest du selber
nicht entsandt,
dem König die Braut zu frei'n.
Da ließ er's denn so sein. —
Dieß wunderhehre Weib,
das mir dein Muth erwarb,
wer durft' es sehen,
wer es kennen,
wer mit Stolze
sein es nennen,
ohne selig sich zu preisen?
Der mein Wille
nie zu nahen wagte,
der mein Wunsch
Ehrfurcht-scheu entsagte,
die so herrlich
hold erhaben

treu und hold,
das sag' ihm nun Isold'.

Isolde.

Da für ein fremdes Land
der Freund sie einstens warb,
dem Un-holden
treu und hold,
mußt' Isolde folgen.
Nun führt'st du in dein Eigen,
dein Erbe mir zu zeigen:
[illegible]

um Ehr' und Ruhm
mir war er besorgt wie Keiner.
Zum Übermuth
trieb er mein Herz:
die Schaar führt' er,
die mich gedrängt,
Ehr' und Ruhm mir zu mehren,
dem König dich zu vermählen. —
Dein Blick, Isolde,
blendet' auch ihn:
aus Eifer verrieth
mich der Freund
dem König, den ich verrieth. —
Wehr' dich, Melot!

(Er dringt auf ihn ein; als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt
istan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenal's Arme.
lde stürzt sich an seine Brust. Marke hält Melot zurück. — Der Vor-
g fällt schnell.)

mir die Seele
mußte laben,
trotz — Feind und Gefahr,
die fürstliche Braut
brachtest du mir dar.
Nun, da durch solchen
Besitz mein Herz
du fühlsamer schuf'st
als sonst dem Schmerz,
dort wo am weichsten
zart und offen,
würd' es getroffen,
nie zu hoffen,
daß je ich könne gesunden, —
warum so sehrend
Un-seliger,
dort — nun mich verwunden?
Dort mit der Waffe
quälendem Gift,
das Sinn und Hirn
mir sengend versehrt;
das mir dem Freund
die Treue verwehrt,
mein off'nes Herz
erfüllt mit Verdacht,
daß ich nun heimlich
in dunkler Nacht
den Freund lauschend beschleiche,
meiner Ehren End' erreiche?
Die kein Himmel erlöst,
warum — mir diese Hölle?
Die kein Elend sühnt,

warum — mir diese Schmach?
Den unerforschlich
furchtbar tief
geheimnißvollen Grund,
wer macht der Welt ihn kund?

Tristan
(das Auge mitleidig zu Marke erhebend).
O König, das —
kann ich dir nicht sagen;
und was du frag'st,
das kannst du nie erfahren. —
(Er wendet sich seitwärts zu Isolde, welche die Augen sehnsüchtig zu ihm aufgeschlagen hat.)
Wohin nun Tristan scheidet,
willst du, Isold', ihm folgen?
Dem Land, das Tristan meint,
der Sonne Licht nicht scheint:
es ist das dunkel
nächt'ge Land,
daraus die Mutter
einst mich sandt',
als, den im Tode
sie empfangen,
im Tod' sie ließ
zum Licht gelangen.
Was, da sie mich gebar,
ihr Liebesberge war,
das Wunderreich der Nacht,
aus der ich einst erwacht, —
das bietet dir Tristan,
dahin geht er voran.
Ob sie ihm folge

treu und hold,
das sag' ihm nun Isold'.

Isolde

Da für ein fremdes Land
der Freund sie einstens warb,
dem Unholden
treu und hold,
mußt' Isolde folgen.
Nun führ'st du in dein Eigen,
dein Erbe mir zu zeigen;
wie flöh' ich wohl das Land,
das alle Welt umspannt?
Wo Tristan's Haus und Heim,
da kehr' Isolde ein:
auf dem sie folge
treu und hold,
den Weg nun zeig' Isold'!
(Tristan küßt sie sanft auf die Stirn.)

Melot
(wüthend auffahrend).

Verräther! Ha!
Zur Rache, König!
Duldest du diese Schmach?

Tristan
(zieht sein Schwert und wendet sich schnell um).

Wer wagt sein Leben an das meine?
(Er heftet den Blick auf Melot.)
Mein Freund war der;
er minnte mich hoch und theuer:

um Ehr' und Ruhm
mir war er besorgt wie Keiner.
Zum Übermuth
trieb er mein Herz:
die Schaar führt' er,
die mich gedrängt,
Ehr' und Ruhm mir zu mehren,
dem König dich zu vermählen. —
Dein Blick, Isolde,
blendet' auch ihn:
aus Eifer verrieth
mich der Freund
dem König, den ich verrieth. —
Wehr' dich, Melot!

(Er dringt auf ihn ein; als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenal's Arme. Isolde stürzt sich an seine Brust. Marke hält Melot zurück. — Der Vorhang fällt schnell.)

Dritter Aufzug.

(Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgthor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaft und bewachsen.)

(Im Vordergrunde, an der inneren Seite, liegt, unter dem Schatten einer großen Linde, Tristan, auf einem Ruhebette schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt, und sorgsam seinem Athem lauschend. — Von der Außenseite her hört man, beim Aufziehen des Vorhanges, einen Hirtenreigen, sehnsüchtig und traurig auf einer Schalmei geblasen. Endlich erscheint der Hirt selbst über der Mauerbrüstung mit dem Oberleibe, und blickt theilnehmend herein.)

Hirt

(leise).

Kurwenal! He! —
Sag' Kurwenal! —
Hör' dort, Freund!

(Da Kurwenal das Haupt nach ihm wendet.)

Wacht er noch nicht?

Kurwenal
(schüttelt traurig mit dem Kopf).

Erwachte er,
wär's doch nur
um für immer zu verscheiden,
erschien zuvor
die Ärztin nicht,
die einz'ge, die uns hilft.
Sah'st du noch nichts?
Kein Schiff noch auf der See? —

Hirt.

Eine and're Weise
hörtest du dann,
so lustig wie ich sie kann.
Nun sag' auch ehrlich,
alter Freund:
was hat's mit uns'rem Herrn?

Kurwenal.

Lass' die Frage; —
du kannst's doch nie erfahren. —
Eifrig späh',
und sieh'st du das Schiff,
dann spiele lustig und hell.

Hirt
(sich wendend, und mit der Hand über'm Auge spähend).

Öd' und leer das Meer! —

(Er setzt die Schalmei an und verschwindet blasend: etwas ferner hört man längere Zeit den Reigen.)

Tristan

(nach langem Schweigen, ohne Bewegung, dumpf).

Die alte Weise —
was weckt sie mich?

(Die Augen aufschlagend und das Haupt wendend.)

Wo — bin ich?

Kurwenal

(ist erschrocken aufgefahren, lauscht und beobachtet).

Ha! — die Stimme!
Seine Stimme!
Tristan! Herr!
Mein Held! Mein Tristan!

Tristan.

Wer — ruft mich?

Kurwenal.

Endlich! Endlich!
Leben! O Leben —
süßes Leben —
meinem Tristan neu gegeben!

Tristan

(ein wenig auf dem Lager sich erhebend).

Kurwenal — du?
Wo — war ich? —
Wo — bin ich?

Kurwenal.

Kareol, Herr:
Kenn'st du die Burg
der Väter nicht?

Tristan.

Meiner Väter?

Kurwenal.

Schau' dich nur um!

Tristan.

Was erklang mir?

Kurwenal.

Des Hirten Weise,
die hörtest du wieder;
am Hügel ab
hütet er deine Herde.

Tristan.

Meine Herde?

Kurwenal.

Herr, das mein' ich!
Dein das Haus,
Hof und Burg.
Das Volk, getreu
dem trauten Herrn,
so gut es konnt',

hat's Haus und Herd gepflegt,
das einst mein Held
zu Erb' und Eigen
an Leut' und Volk verschenkt,
als Alles er verließ,
in ferne Land' zu zieh'n.

Tristan.

In welches Land?

Kurwenal.

Hei! nach Kornwall;
kühn und wonnig
was sich da Glückes,
Glanz und Ehren
Tristan hehr ertrotzt!

Tristan.

Bin ich in Kornwall?

Kurwenal.

Nicht doch: in Kareol.

Tristan.

Wie kam ich her?

Kurwenal.

Hei nun, wie du kam'st?
Zu Roß rittest du nicht;

ein Schifflein führte dich her:
doch zu dem Schifflein
hier auf den Schultern
trug ich dich: die sind breit,
die brachten dich dort zum Strand. —
Nun bist du daheim zu Land,
im ächten Land,
im Heimath-Land,
auf eig'ner Weid' und Wonne,
im Schein der alten Sonne,
darin von Tod und Wunden
du selig sollst gesunden.

Tristan

(nach einem kleinen Schweigen).

Dünkt dich das, —
ich weiß es anders,
doch kann ich's dir nicht sagen.
Wo ich erwacht,
weilt' ich nicht;
doch wo ich weilte,
das kann ich dir nicht sagen.
Die Sonne sah ich nicht,
nicht sah ich Land noch Leute:
doch was ich sah,
das kann ich dir nicht sagen.
Ich war —
wo ich von je gewesen,
wohin auf je ich gehe:
im weiten Reich
der Welten Nacht.

Nur ein Wissen
dort uns eigen:
göttlich ew'ges
Ur-Vergessen, —
wie schwand mir seine Ahnung?
Sehnsücht'ge Mahnung,
nenn' ich dich,
die neu dem Licht
des Tag's mich zugetrieben?
Waseinzig mir geblieben,
ein heiß-inbrünstig Lieben,
aus Todes-Wonne-Grauen
jagt mich's, das Licht zu schauen,
das trügend hell und golden
noch dir, Isolden, scheint!

Kurwenal
(birgt, von Grausen gepackt', sein Haupt).

Tristan
(allmählich sich immer mehr aufrichtend).

Isolde noch
im Reich der Sonne!
Im Tagesschimmer
noch Isolde!
Welches Sehnen,
welches Bangen,
sie zu sehen
welch' Verlangen!
Krachend hört' ich
hinter mir

schon des Todes
Thor sich schließen:
weit nun steht es
wieder offen;
der Sonne Strahlen
sprengt' es auf:
mit hell erschloss'nen Augen
muß ich der Nacht enttauchen, —
sie zu suchen,
sie zu sehen,
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt.
Weh', nun wächst
bleich und bang
mir des Tages
wilder Drang!
Grell und täuschend
sein Gestirn
weckt zu Trug
und Wahn mein Hirn!
Verfluchter Tag
mit deinem Schein!
Wach'st du ewig
meiner Pein?
Brennt sie ewig,
diese Leuchte,
die selbst Nachts
von ihr mich scheuchte!
Ach, Isolde!

Süße! Holde!
Wann — endlich,
wann, ach wann
löschest du die Zünde,
daß sie mein Glück mir künde?
Das Licht, wann löscht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?

Kurwenal
(heftig ergriffen).

Der einst ich trotzt',
aus Treu' zu dir,
mit dir nach ihr
nun muß ich mich sehnen!
Glaub' meinem Wort,
du sollst sie sehen,
hier — und heut' —
den Trost kann ich dir geben,
ist sie nur selbst noch am Leben.

Tristan.

Noch losch das Licht nicht aus,
noch ward's nicht Nacht im Haus.
Isolde lebt und wacht,
sie rief mich aus der Nacht.

Kurwenal.

Lebt sie denn,
so lass' dir Hoffnung lachen. —
Muß Kurwenal dumm dir gelten,

heut' sollst du ihn nicht schelten.
Wie todt lag'st du
seit dem Tag,
da Melot, der Verruchte,
dir eine Wunde schlug.
Die böse Wunde,
wie sie heilen?
Mir thör'gem Manne
dünkt' es da,
wer einst dir Morold's
Wunde schloß,
der heilte leicht die Plagen
von Melot's Wehr geschlagen.
Die beste Ärztin
bald ich fand;
nach Kornwall hab' ich
ausgesandt:
ein treuer Mann
wohl über's Meer
bringt dir Isolden her.

Tristan.

Isolde kommt!
Isolde naht! —
O Treue! hehre,
holde Treue!
Mein Kurwenal,
du trauter Freund;
du Treuer ohne Wanken,
wie soll dir Tristan danken?
Mein Schild, mein Schirm
in Kampf und Streit;

zu Lust und Leid
mir stets bereit:
wen ich gehaßt,
den haßtest du;
wen ich gewinnt,
den minntest du.
Dem guten Marke,
dient' ich ihm hold,
wie war'st du ihm treuer als Gold!
Mußt' ich verrathen
den edlen Herrn,
wie betrog'st du ihn da so gern!
Dir nicht eigen,
einzig mein,
mit-leidest du,
wenn ich leide: —
nur — was ich leide,
das — kannst du nicht leiden!
Dieß furchtbare Sehnen,
das mich sehrt;
dieß schmachtende Brennen,
das mich zehrt:
wollt' ich dir's nennen,
könntest du's kennen, —
nicht hier würdest du weilen;
zur Warte müßtest du eilen,
mit allen Sinnen
sehnend von hinnen
nach dorten trachten und spähen,
wo ihre Segel sich blähen;
wo vor den Winden,
mich zu finden,

von der Liebe Drang befeuert,
Isolde zu mir steuert! —
Es nah't, es nah't
mit muthiger Hast!
Sie weh't, sie weh't,
die Flagge am Mast.
Das Schiff, das Schiff!
Dort streicht es am Riff!
Sieh'st du es nicht?
Kurwenal, sieh'st du es nicht?

(Da Kurwenal, um Tristan nicht zu verlassen, zögert, und Tristan in schweigender Spannung nach ihm blickt, ertönt, wie zu Anfang, näher, dann ferner, die klagende Weise des Hirten.)

Kurwenal

(niedergeschlagen).

Noch ist kein Schiff zu seh'n!

Tristan

(hat mit abnehmender Aufregung gelauscht, und beginnt dann mit wachsender Schwermuth):

Muß ich dich so versteh'n,
du alte, ernste Weise,
mit deiner Klage Klang? —
Durch Abendwehen
drang sie bang,
als einst dem Kind
des Vaters Tod verkündet:
durch Morgengrauen
bang und bänger,
als der Sohn

der Mutter Loos vernahm.
Da er mich zeugt' und starb,
sie sterbend mich gebar,
die alte Weise
sehnsuchts-bang
zu ihnen wohl
auch klagend drang,
die einst mich frug,
und jetzt mich frägt,
zu welchem Loos erkoren
ich damals wohl geboren?
Zu welchem Loos? —
Die alte Weise
sagt mir's wieder: —
mich sehnen — und sterben,
sterben — und mich sehnen!
Nein! ach nein!
So heißt sie nicht:
Sehnen! Sehnen —
im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben! —
Die nicht erstirbt,
sehnend nun ruft
nach Sterbens Ruh'
sie der fernen Ärztin zu. —
Sterbend lag ich
stumm im Kahn,
der Wunde Gift
dem Herzen nah':
Sehnsucht klagend
klang die Weise;
den Segel blähte der Wind

hin zu Irland's Kind.
Die Wunde, die
sie heilend schloß,
riß mit dem Schwert
sie wieder los;
das Schwert dann aber
ließ sie sinken,
den Gifttrank gab sie
mir zu trinken;
wie ich da hoffte
ganz zu genesen,
da ward der sehrend'ste
Zauber erlesen,
daß nie ich sollte sterben,
mich ew'ger Qual vererben.
Der Trank! Der Trank!
Der furchtbare Trank!
Wie vom Herzen zum Hirn
er wüthend mir drang!
Kein Heil nun kann,
kein süßer Tod
je mich befrei'n
von der Sehnsucht Noth.
Nirgends, ach nirgends
find' ich Ruh';
mich wirft die Nacht
dem Tage zu,
um ewig an meinen Leiden
der Sonne Auge zu weiden.
O dieser Sonne
sengender Strahl,
wie brennt mir das Herz

seine glühende Qual!
Für dieser Hitze
heißes Verschmachten
ach! keines Schattens
kühlend Umnachten!
Für dieser Schmerzen
schreckliche Pein,
welcher Balsam sollte
mir Lind'rung verleih'n?
Den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich selbst, ich selbst —
ich hab' ihn gebrau't!
Aus Vaters-Noth
und Mutter-Weh',
aus Liebesthränen
eh' und je,
aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden,
hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!
Den ich gebrau't,
der mir geflossen,
den Wonne-schlürfend
je ich genossen, —
verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebrau't!
(Er sinkt ohnmächtig zurück.)

Kurwenal
(der vergebens Tristan zu mäßigen suchte, schreit entsetzt laut auf).
Mein Herre! Tristan! —

Schrecklicher Zauber! —
O Minne-Trug!
O Liebes-Zwang!
Der Welt holdester Wahn,
wie ist's um dich gethan! —
Hier liegt er nun,
der wonnige Mann,
der wie Keiner geliebt und geminnt:
nun seht, was von ihm
sie Dankes gewann,
was je sich Minne gewinnt!
Bist du nun todt?
Leb'st du noch?
Hat dich der Fluch entführt? —
O Wonne! Nein!
Er regt sich! Er lebt! —
Wie sanft er die Lippen rührt!

Tristan

(langsam wieder zu sich kommend).

Das Schiff — sieh'st du's noch nicht?

Kurwenal.

Das Schiff? Gewiß,
das nah't noch heut';
es kann nicht lang' mehr säumen.

Tristan.

Und d'rauf Isolde,
wie sie winkt —
wie sie hold

mir Sühne trinkt?
Sieh'st du sie?
Sieh'st du sie noch nicht?
Wie sie selig,
hehr und milde
wandelt durch
des Meer's Gefilde?
Auf wonniger Blumen
sanften Wogen
kommt sie licht
an's Land gezogen:
sie lächelt mir Trost
und süße Ruh';
sie führt mir letzte
Labung zu.
Isolde! Ach, Isolde,
wie hold, wie schön bist du! —
Und Kurwenal, wie?
Du säh'st sie nicht?
Hinauf zur Warte,
du blöder Wicht,
was so hell und licht ich sehe,
daß das dir nicht entgehe.
Hör'st du mich nicht?
Zur Warte schnell!
Eilig zur Warte!
Bist du zur Stell'?
Das Schiff, das Schiff!
Isolden's Schiff —
du mußt es sehen,
mußt es sehen!
Das Schiff— säh'st du's noch nicht?

(Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, läßt der Hirt von außen einen lustigen Reigen vernehmen.)

Kurwenal

(freudig aufspringend und der Warte zu eilend).

O Wonne! Freude!
Ha! Das Schiff!
Von Norden seh' ich's nah'n.

Tristan

(mit wachsender Begeisterung).

Wußt' ich's nicht?
Sagt' ich es nicht?
Daß sie noch lebt,
noch Leben mir webt?
Die mir Isolde
einzig enthält,
wie wär' Isolde
mir aus der Welt?

Kurwenal

(von der Warte zurückrufend).

Hahei! Hahei!
Wie es muthig steuert!
Wie stark das Segel sich bläht!
Wie es jagt! Wie es fliegt!

Tristan.

Die Flagge? Die Flagge?

Kurwenal.

Der Freude Flagge
am Wimpel lustig und hell.

Tristan

(auf dem Lager hoch sich aufrichtend).

Heiaha! Der Freude!
Hell am Tage
zu mir Isolde,
Isolde zu mir! —
Sieh'st du sie selbst?

Kurwenal.

Jetzt schwand das Schiff
hinter dem Fels.

Tristan.

Hinter dem Riff?
Bringt es Gefahr?
Dort wüthet die Brandung,
scheitern die Schiffe. —
Das Steuer, wer führt's?

Kurwenal.

Der sicherste Seemann.

Tristan.

Verrieth' er mich?
Wär' er Melot's Genoß?

Kurwenal.

Trau' ihm wie mir!

Tristan.

Verräther auch du! —
Un-seliger!
Sieh'st du sie wieder?

Kurwenal.

Noch nicht.

Tristan.

Verloren!

Kurwenal.

Haha! Heiahaha!
Vorbei! Vorbei!
Glücklich vorbei!
Im sich'ren Strom
steuert zum Hafen das Schiff.

Tristan.

Heiaha! Kurwenal!
Treuester Freund!
All' mein Hab' und Gut
erb'st du noch heut'.

Kurwenal.

Sie nahen im Flug.

Tristan.

Sieh'st du sie endlich?
Sieh'st du Isolde?

Kurwenal.

Sie ist's! Sie winkt!

Tristan.

O seligstes Weib!

Kurwenal.

Im Hafen der Kiel! —
Isolde — ha!
mit einem Sprung
springt sie vom Bord zum Strand.

Tristan.

Herab von der Warte!
Müßiger Gaffer!
Hinab! Hinab
an den Strand!
Hilf ihr! Hilf meiner Frau!

Kurwenal.

Sie trag' ich herauf:
trau' meinen Armen!
Doch du, Tristan,
bleib' mir treulich am Bett!
(Er eilt durch das Thor hinab.)

Tristan.

Ha, diese Sonne!
Ha, dieser Tag!

Ha, dieser Wonne
sonnigster Tag!
Jagendes Blut,
jauchzender Muth!
Lust ohne Maaßen,
freudiges Rasen:
auf des Lagers Bann
wie sie ertragen?
Wohlauf und daran,
wo die Herzen schlagen!
Tristan, der Held,
in jubelnder Kraft
hat sich vom Tod
emporgerafft!
Mit blutender Wunde
bekämpft' ich einst Morolden:
mit blutender Wunde
erjag' ich mir heut' Isolden.
Hahei! Mein Blut,
lustig nun fließe!
Die mir die Wunde
auf ewig schließe,
sie naht wie ein Held,
sie naht mir zum Heil:
vergehe die Welt
meiner jauchzenden Eil'!

(Er hat sich ganz aufgerafft, und springt jetzt vom Lager.)

Isolde

(von außen rufend).

Tristan! Tristan! Geliebter!

Tristan

(in der furchtbarsten Aufregung).

Wie hör' ich das Licht?
Die Leuchte — ha!
Die Leuchte verlischt!
Zu ihr! Zu ihr!

(Er stürzt taumelnd der hereineilenden Isolde entgegen. In der Mitt der Bühne begegnen sie sich.)

Isolde.

Tristan! Ha!

Tristan

(in Isolde's Arme sinkend).

Isolde! —

(Den Blick zu ihr aufgeheftet, sinkt er leblos in ihren Armen langsam zu Bod

Isolde

(nach einem Schrei).

Ich bin's, ich bin's —
süßester Freund!
Auf! noch einmal!
Hör' meinen Ruf!
Achtest du nicht?
Isolde ruft:
Isolde kam,
mit Tristan treu zu sterben.
Bleib'st du mir stumm?
Nur eine Stunde, —
nur eine Stunde

bleibe mir wach!
So bange Tage
wachte sie sehnend,
um eine Stunde
mit dir noch zu wachen.
Betrügt Isolden,
betrügt sie Tristan
um dieses einz'ge
ewig-kurze
letzte Welten-Glück? —
Die Wunde — wo?
Lass' sie mich heilen,
daß wonnig und hehr
die Nacht wir theilen.
Nicht an der Wunde,
an der Wunde stirb mir nicht!
Uns beiden vereint
erlösche das Lebenslicht! —
Gebrochen der Blick! —
Still das Herz! —
Treuloser Tristan,
mir diesen Schmerz?
Nicht eines Athems
flücht'ges Weh'n?
Muß sie nun jammernd
vor dir steh'n,
die sich wonnig dir zu vermählen
muthig kam über Meer?
Zu spät! Zu spät!
Trotziger Mann!
Straf'st du mich so
mit härtestem Bann?

Ganz ohne Huld
meiner Leidens-Schuld?
Nicht meine Klagen
darf ich dir sagen?
Nur einmal, ach!
Nur einmal noch! —
Tristan — ha!
horch — er wacht!
Geliebter —
— Nacht!

(Sie sinkt ohnmächtig über der Leiche zusammen.)

(Kurwenal war sogleich hinter Isolde zurückgekommen; sprachlos in furchtbarer Erschütterung hat er dem Auftritte beigewohnt, und bewegungslos auf Tristan hingestarrt.)

(Aus der Tiefe hört man jetzt dumpfes Getümmel und Waffengeklirr. — Der Hirt kommt über die Mauer gestiegen, hastig und leise zu Kurwenal sich wendend.)

Hirt.

Kurwenal! Hör'!
Ein zweites Schiff.

(Kurwenal fährt auf und blickt über die Brüstung, während der Hirt aus der Ferne erschüttert auf Tristan und Isolde sieht.)

Kurwenal
(in Wuth ausbrechend).

Tod und Hölle!
Alles zur Hand!

Marke und Melot
hab' ich erkannt. —
Waffen und Steine!
Hilf mir! An's Thor!

springt mit dem Hirt an das Thor, das Beide in der Hast zu verrammeln suchen.)

Der Steuermann

(stürzt herein).

Marke mir nach
mit Mann und Volk!
Vergeb'ne Wehr!
Bewältigt sind wir.

Kurwenal.

Stell' dich, und hilf! —
So lang' ich lebe,
lugt mir Keiner herein!

Brangäne's Stimme

(außen, von unten her).

Isolde, Herrin!

Kurwenal.

Brangäne's Ruf?
(Hinabrufend.)
Was such'st du hier?

Brangäne.

Schließ' nicht, Kurwenal!
Wo ist Isolde?

Kurwenal.

Verräth'rin auch du?
Weh' dir, Verruchte!

Melot's Stimme

(von außen).

Zurück, du Thor!
Stemm' dich dort nicht!

Kurwenal.

Heiaha dem Tag,
da ich dich treffe!
Stirb, schändlicher Wicht!

(Melot, mit gewaffneten Männern, erscheint unter dem Thor. Kurwe stürzt sich auf ihn und streckt ihn zu Boden.)

Melot

(sterbend).

Wehe mir! — Tristan!

Brangäne

(immer noch außen).

Kurwenal! Wüthender!
Hör', du betrüg'st dich.

Kurwenal.

Treulose Magd! —
D'rauf! Mir nach!
Werft sie zurück!

(Sie kämpfen.)

Marke

(von außen).

Halte, Rasender!
Bist du von Sinnen?

Kurwenal.

Hier wüthet der Tod
Nichts and'res, König,
ist hier zu holen:
willst du ihn kiesen, so komm'!

(Er dringt auf ihn ein.)

Marke.

Zurück, Wahnsinniger!

Brangäne

(hat sich seitwärts über die Mauer geschwungen, und eilt in den Vordergrund).

Isolde! Herrin!
Glück und Heil! —
Was seh' ich, ha!
Leb'st du? Isolde!

(Sie stürzt auf Isolde und müht sich um sie. — Während dem hat Marke mit seinem Gefolge Kurwenal mit dessen Helfern zurückgetrieben, und dringt herein. Kurwenal, schwer verwundet, schwankt vor ihm her nach dem Vordergrunde.)

Marke.

O Trug und Wahn!
Tristan, wo bist du?

Kurwenal.

Da liegt er — da —
hier, wo ich liege —!

(Er sinkt bei Tristan's Füßen zusammen.)

Marke.

Tristan! Tristan!
Isolde! Weh'!

Kurwenal
(nach Tristan's Hand fassend).

Tristan! Trauter!
Schilt mich nicht,
daß der Treue auch mit kommt!

(Er stirbt.)

Marke.

Todt denn Alles!
Alles todt?
Mein Held! Mein Tristan!
Trautester Freund!
Auch heute noch
mußt du den Freund verrathen?
Heut', wo er kommt
dir höchste Treu' zu bewähren?
Erwach'! Erwach'!
Erwache meinem Jammer,
du treulos treuester Freund!

Brangäne

(die in ihren Armen Isolde wieder zu sich gebracht).

Sie wacht! Sie lebt!
Isolde, hör'!
Hör' mich, süßeste Frau!
Glückliche Kunde
lass' mich dir melden:
vertrautest du nicht Brangänen?
Ihre blinde Schuld
hat sie gesühnt;
als du verschwunden,
schnell fand sie den König:
des Trankes Geheimniß
erfuhr der kaum,
als mit sorgender Eil'
in See er stach,
dich zu erreichen,
dir zu entsagen,
dich zuzuführen dem Freund.

Marke.

Warum, Isolde,
warum mir das?
Da hell mir ward enthüllt,
was zuvor ich nicht fassen konnt',
wie selig, daß ich den Freund
frei von Schuld da fand!
Dem holden Mann
dich zu vermählen,
mit vollen Segeln
flog ich dir nach:

doch Unglückes
Ungestüm,
wie erreicht es, wer Frieden bringt?
Die Ärnte mehrt' ich dem Tod:
der Wahn häufte die Noth!

Brangäne.

Hör'st du uns nicht?
Isolde! Traute!
Vernimmst du die Treue nicht?

Isolde

(die theilnahmlos vor sich hingeblickt, ohne zu vernehmen, heftet das Aug endlich auf Tristan).

Mild und leise
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet:
seht ihr, Freunde,
säh't ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
wie er minnig
immer mächt'ger,
Stern-umstrahlet
hoch sich hebt:
seht ihr, Freunde,
säh't ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
muthig schwillt,
voll und hehr

im Busen quillt;
wie den Lippen
wonnig mild
süßer Athem
sanft entweht: —
Freunde, seht —
fühlt und seht ihr's nicht? —
Höre ich nur
diese Weise,
die so wunder=
voll und leise,
Wonne klagend
Alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend,
auf sich schwingt,
in mich dringt,
hold erhallend
um mich klingt?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich athmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen,
süß in Düften

mich verhauchen?
In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft=Wellen
tönendem Schall,
in des Welt=Athems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewußt —
höchste Lust!

(Wie verklärt sinkt sie sanft in **Brangäne's** Armen auf **Tristan** Leiche. — Große Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden. **Mar** segnet die Leichen. — Der Vorhang fällt langsam.)

Ein Brief an Hector Berlioz.

Paris. — Februar 1860.

Lieber Berlioz!

Als ein gemeinsames Schicksal vor fünf Jahren in London uns in nähere Berührung brachte, rühmte ich mich eines Vortheiles über Sie, des Vortheiles, im Stande zu sein Ihre Werke vollkommen zu verstehen und zu würdigen, während die meinigen in einem sehr wesentlichen Punkte Ihnen immer fremd und unverständlich bleiben würden. Ich hatte dabei hauptsächlich den instrumentalen Charakter Ihrer Werke im Sinne, und, durch die Erfahrung belehrt, wie vollendet Orchesterstücke unter günstigen Umständen zur Aufführung zu bringen sind, während dramatische Musikwerke, sobald sie den herkömmlichen Rahmen des eigentlichen frivolen Operngenre's verlassen, im besten Fall nur sehr fern annähernd von unseren Opern-Personalen wiedergegeben werden können, ließ ich das Haupthinderniß, welches Ihnen für das Verständniß meiner Intentionen entgegensteht, nämlich Ihre Unkenntniß der deutschen Sprache, mit der meine dramatischen Konzeptionen so innig zusammenhängen, fast noch aus dem Auge. Mein Schicksal zwingt mich nun, den Versuch zu machen, mich dieses Vortheiles zu begeben; seit eilf Jahren bleibe ich von der

Möglichkeit ausgeschlossen, mir meine eigenen Werke vorzuführen, und es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen „Lohengrin" nicht gehört hat. Nicht Ehrgeiz noch Ausbreitungssucht werden es daher sein, die mich auf das Unternehmen leiten, die Gastfreundschaft Frankreichs auch für meine dramatischen Arbeiten nachzusuchen; ich werde versuchen, durch gute Übersetzungen meine Werke hier aufführbar zu machen, und wenn man der unerhörten Lage des Autors, der auf so mühevollen Umwegen zum Anhören seiner eigenen Schöpfungen zu gelangen sich quält, Sympathie und Gunst gewährt, so darf ich es wohl für möglich halten, eines Tages auch Ihnen, lieber Berlioz, mich ganz und vollkommen bekannt zu machen.

Durch Ihren letzten, meinen Konzerten gewidmeten Artikel, der so viel des Schmeichelhaften und Anerkennenden für mich enthielt, haben Sie mir aber noch einen anderen Vortheil überlassen, dessen ich mich jetzt bedienen will, um in Kürze Sie und das Publikum, vor welches Sie die Frage einer „musique de l'avenir" ganz ernstlich brachten, über dieses wunderliche Ding aufzuklären. Da auch Sie der Meinung zu sein scheinen, es handele sich hier um eine „Schule", die sich jenen Titel gäbe und deren Meister ich sei, so erkenne ich, daß auch Sie zu Denen gehören, welche wirklich nicht bezweifeln zu dürfen glauben, ich habe es mir einfallen lassen, irgendwie und irgend einmal Thesen aufzustellen, welche Sie in zwei Reihen gliedern, von denen die erste, zu deren Annahme Sie sich bereit erklären, sich durch längst und zu jeder Zeit anerkannte Gültigkeit auszeichnet, während die zweite, gegen die Sie protestiren zu müssen glauben, vollkommenen Unsinn enthält. Sehr bestimmt drücken Sie sich nicht darüber aus, ob Sie mir nur die thörichte Eitelkeit, etwas längst Anerkanntes für etwas Neues ausgeben zu wollen, oder die Hirnverrücktheit, etwas durchaus Unsinniges aufrecht halten zu wollen, zuzusprechen gesonnen sind. Bei Ihren freundschaftlichen Gesinnungen für mich kann ich nicht anders glauben, als daß es Ihnen

lieb sein muß, prompt aus diesem Zweifel gerissen zu werden. Erfahren Sie daher, daß nicht ich der Erfinder der „musique de l'avenir“ bin, sondern ein deutscher Musik-Rezensent, Herr Professor Bischoff in Köln, Freund Ferdinand Hiller's, der Ihnen wiederum als Freund Rossini's bekannt geworden sein wird. Veranlassung aber zur Erfindung jenes tollen Wortes scheint ihm ein ebenso blödes als böswilliges Misverständniß einer schriftstellerischen Arbeit gegeben zu haben, die ich vor zehn Jahren unter dem Titel „das Kunstwerk der Zukunft“ veröffentlichte. Ich verfaßte diese Schrift zu einer Zeit, wo erschütternde Lebensvorfälle mich für länger von der Ausübung meiner Kunst entfernt hatten, wo nach vielen und reichen Erfahrungen mein Geist sich sammelte zu einer gründlicheren Untersuchung von Problemen der Kunst und des Lebens, welche bis dahin mich räthselvoll eingenommen hatten. Ich hatte die Revolution erlebt und erkannt, mit welch' unglaublicher Verachtung unsere öffentliche Kunst und deren Institute von ihr angesehen wurden, so daß bei vollkommenem Siege namentlich der sozialen Revolution eine gänzliche Zerstörung jener Institute in Aussicht zu stehen schien. Ich untersuchte die Gründe dieser Verachtung, und mußte zu meinem Erstaunen beinahe die ganz gleichen erkennen, die Sie, lieber Berlioz, z. B. bestimmen, bei jeder Gelegenheit mit Eifer und Bitterkeit über den Geist jener öffentlichen Kunstinstitute sich zu ergießen; nämlich das Bewußtsein davon, daß diese Institute, also hauptsächlich das Theater, und namentlich das Operntheater, in ihrem Verhalten zum Publikum Tendenzen verfolgen, die mit denen der wahren Kunst und des ächten Künstlers nicht das Mindeste gemein haben, dagegen diese nur zum Vorwande nehmen, um mit einigem guten Anscheine im Grunde nur den frivolsten Neigungen des Publikums großer Städte zu dienen. Ich frug mich nun weiter, welches die Stellung der Kunst zur Öffentlichkeit sein müßte, um dieser eine unentweihbare Ehrfurcht für sich einzuflößen, und, um die Lösung dieser Frage nicht ganz nur in die Luft zu konstruiren, nahm ich mir die Stellung zum An-

halte, die einst die Kunst zum öffentlichen Leben der Griechen einnahm. Hier traf ich denn auch sofort auf das *Kunstwerk*, welches allen Zeiten als das vollendetste gelten muß, nämlich das *Drama*, weil hierin die höchste und tiefste künstlerische Absicht sich am deutlichsten und allgemein-verständlichsten kundgeben kann. Wie wir heute noch staunen, daß einst 30,000 Griechen mit höchster Theilnahme der Aufführung von Tragödien, wie den Aeschyleischen, beiwohnen konnten, so frug ich mich auch, welches die Mittel zur Hervorbringung jener außerordentlichen Wirkungen waren, und ich erkannte, daß sie eben in der Vereinigung *aller* Künste zu dem einzig wahren, großen Kunstwerke lagen. Dieß brachte mich auf die Untersuchung des Verhaltens der einzelnen Künste zu einander, und nachdem ich mir das der Plastik zum wirklich dargestellten Drama erklärt hatte, prüfte ich die Beziehungen der Musik zur Poesie näher, und hier fand ich Aufklärungen, die mich über Vieles, was mich bis dahin beunruhigt hatte, hell in's Reine brachten. Ich erkannte nämlich, daß genau da, wo die Gränzen der einen Kunst sich unübersteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Bestimmtheit die Wirksamkeit der anderen Kunst beginne: daß somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendster Klarheit ausgedrückt werde; wogegen das Bemühen, durch die Mittel der einen Kunstart allein das nur Beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausartung, zur Verirrung in das rein Unverständliche, zum Verderbniß der einzelnen Kunst selbst führen müsse. Somit war mein Ziel, die Möglichkeit eines Kunstwerkes zu zeigen, in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen im Stande ist, auf die dem einfachsten Rezeptionsvermögen rein menschlicher Mitgefühle verständlichste Weise mitgetheilt werden könnte, und zwar so bestimmt und überzeugend, daß es keiner reflektirenden Kritik bedürfen sollte, um dieses Verständniß deutlich in sich aufzunehmen. Dieses Werk nannte ich: „*Das Kunstwerk der Zukunft*“.

Ermessen Sie, lieber Berlioz, wie es mir nun vorkommen muß, wenn ich nach zehn Jahren nicht nur aus der Feder obskurer Skribenten, aus dem Haufen halb oder ganz unsinniger Witzbolde, aus dem Geschwätz der ewig nur nachschwatzenden blinden Masse, sondern selbst von einem so ernsten Manne, einem so ungemein begabten Künstler, einem so redlichen Kritiker, einem mir so innig werthen Freunde, dieses albernste aller Misverständnisse einer, wenn irrigen, doch jedenfalls tief gehenden Idee, mit der Phrase einer „musique de l'avenir" mir zugeworfen sehe, und zwar unter Annahmen, die mich, sobald ich irgendwie bei der Abfassung der von Ihnen angezogenen Thesen betheiligt wäre, geradeweges unter die albernsten Menschen selbst einreihen müßten. Glauben Sie mir nun, da mein Buch Ihnen doch wohl fremd bleiben wird, daß darin speziell von der Musik und ihrem grammatischen Theile, ob man darin Unsinn oder Thorheit schreiben solle, gar nicht nur die Rede gewesen ist; bei der Größe meines Vorhabens, und da ich nicht Theoretiker von Fach bin, mußte ich dieß füglich Anderen überlassen. Ich selbst aber bereue herzlich, meine damals aufgezeichneten Ideen veröffentlicht zu haben, denn, wenn selbst der Künstler wiederum vom Künstler so schwer verstanden wird, wie mir dieß neuerdings wieder vorgekommen ist, wenn selbst der gebildetste Kritiker oft so stark im Vorurtheil des halb gebildeten Dilettanten befangen ist, daß er im vorgeführten Kunstwerke Dinge hört und sieht, die faktisch darin gar nicht vorkommen, und dagegen das darin Wesentliche gar nicht herausfindet, — wie soll dann endlich der Kunstphilosoph vom Publikum anders verstanden werden, als ungefähr so, wie meine Schrift vom Professor Bischoff in Köln verstanden worden ist? —

Doch nun mehr als genug hiervon. Meines letzten Vortheiles über Sie, in der Frage der „Musik der Zukunft" Bescheid zu wissen, habe ich mich jetzt hiermit begeben. Hoffen wir auf die

Geehrter Freund!

Sie wünschten durch mich selbst eine klare Bezeichnung derjenigen Ideen zu erhalten, die ich vor nun bereits einer Reihe von Jahren in einer Folge von Kunstschriften in Deutschland veröffentlichte und welche Aufsehen sowie Anstoß genug erregten, um auch in Frankreich mir einen neugierig gespannten Empfang zu bereiten. Sie hielten dieß zugleich in meinem eigenen Interesse für wichtig, da Sie freundlich annehmen zu dürfen glaubten, daß durch eine besonnene Darlegung meiner Gedanken viel Irrthum und Vorurtheil sich zerstreuen, und somit mancher befangene Kritiker sich in leichtere Lage versetzt fühlen würde, um bei der bevorstehenden Aufführung eines meiner dramatischen Musikwerke in Paris nur das dargestellte Kunstwerk selbst, nicht aber zugleich auch eine bedenklich erscheinende Theorie beurtheilen zu dürfen.

Gestehe ich nun, daß es mir äußerst schwer angekommen sein würde, Ihrer wohlmeinenden Aufforderung zu entsprechen, wenn Sie nicht durch den mir ausgedrückten Wunsch, zugleich eine Übersetzung meiner Operndichtungen dem Publikum vorzulegen, mir den Weg angedeutet hätten, auf welchem einzig ich Ihrer Aufforderung entsprechen zu können glaube. Es hätte mich nämlich

unmöglich dünken müssen, abermals das Labyrinth theoretischer Spekulation in rein abstrakter Form durchwandern zu sollen; und an der großen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, daß ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfaßte, in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann. Erlauben Sie mir zu allernächst, diesen Zustand in seinen charakteristischen Hauptzügen Ihnen so zu bezeichnen, wie ich ihn gegenwärtig zu erkennen vermag. Wenn Sie mir hierzu einigen Raum gewähren, so darf ich hoffen, von der Schilderung einer subjektiven Stimmung ausgehend, Ihnen den konkreten Gehalt künstlerischer Theorien darzulegen, welche in rein abstrakter Form zu wiederholen mir jetzt eben unmöglich und dem Zweck meiner Mittheilung nicht minder hinderlich sein würde.

Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwickelungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozeß am auffallendsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiß schon deßhalb eine der interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewußtsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewußt, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebild seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der eben den Charakter seiner besondern Begabung ausmacht, bestimmen. Die Nöthigung zu anhaltender Reflexion wird bei ihm erst da eintreten, wo er auf eine große Behinderung in der Anwendung der ihm nöthigen Ausdrucksmittel stößt, also da, wo ihm die Mittel der Darstellung seiner künstlerischen Absicht anhaltend erschwert oder

gar verwehrt sind. In dem letztgemeinten Falle wird sich in steigendem Verhältnisse derjenige Künstler befinden, der zur Darstellung seiner Absicht nicht nur des leblosen Werkzeuges, sondern einer Vereinigung lebendiger künstlerischer Kräfte bedarf. Einer solchen Vereinigung im ausgesprochensten Sinne bedarf der dramatische Dichter, um sein Gedicht zum verständlichsten Ausdruck zu bringen; er ist hierfür an das Theater gewiesen, welches, als Inbegriff der darstellenden Kunst, mit den ihm eigenthümlichen Gesetzen selbst einen bestimmten Kunstzweig ausmacht. Zu diesem Theater tritt der dramatische Dichter zunächst als zu einem fertigen Kunstelement heran; mit ihm, mit seinem eigenthümlichen Wesen, hat er sich zu verschmelzen, um seine künstlerische Absicht verwirklicht zu sehen. Sind die Tendenzen des Dichters mit denen des Theaters vollkommen übereinstimmend, so kann von dem von mir genannten Konflikt nicht die Rede sein, und einzig der Charakter jener Übereinstimmung ist zu erwägen, um über den Werth des dadurch zu Tage geförderten Kunstwerkes zu bestimmen. Sind dagegen jene Tendenzen von Grund aus vollkommen divergirend, so muß die Noth des Künstlers leicht zu begreifen sein, der sich gezwungen sieht, zum Ausdruck seiner künstlerischen Absicht sich eines Kunstorganes zu bedienen, welches ursprünglich einer andern Absicht angehört als der seinigen.

Das nothgedrungene Innewerden, daß ich mich in einer solchen Lage befand, zwang mich in einer bestimmten Periode meines Lebens zum Innehalten auf der Bahn des mehr oder minder bewußtlosen künstlerischen Produzirens, um in andauernder Reflexion mir diese problematische Lage durch Erforschung ihrer Gründe zum Bewußtsein zu bringen. Ich darf annehmen, daß das vorliegende Problem noch nie einem Künstler so stark sich aufgedrängt hat als gerade mir, weil die hierbei in das Spiel getretenen künstlerischen Elemente sich gewiß noch nie so mannigfaltig und eigenthümlich berührten als hier, wo einerseits Poesie und Musik, andererseits die moderne lyrische

Scene, das bedenklichste und zweideutigste öffentliche Kunstinstitut unserer Zeit, das Operntheater, in Vereinigung treten sollten.

Lassen Sie mich zuvörderst Ihnen einen in meinen Augen sehr wichtigen Unterschied bezeichnen, welcher in der Stellung der Opernautoren in Frankreich und Italien und derjenigen in Deutschland zum Operntheater stattfindet; dieser ist so bedeutend, daß Sie aus der Charakteristik dieses Unterschiedes leicht begreifen werden, wie das gemeinte Problem gerade nur einem deutschen Autor so ersichtlich hat aufstoßen können.

In Italien, wo das Operngenre sich zuerst ausbildete, wurde dem Musiker von je keine andere Aufgabe gestellt, als für einzelne bestimmte Sänger, bei welchen das dramatische Talent ganz in zweite Linie trat, eine Anzahl von Arien zu schreiben, die diesen Virtuosen einfach Gelegenheit geben sollten, ihre ganz spezifische Gesangsfertigkeit zur Geltung zu bringen. Gedicht und Scene lieferten zu dieser Ausstellung der Virtuosenkunst nur den Vorwand für Zeit und Raum; mit der Sängerin wechselte die Tänzerin ab, welche ganz dasselbe tanzte, was jene sang, und der Komponist hatte keine andere Aufgabe, als Variationen des einen bestimmten Arientypus zu liefern. Hier war demnach volle Übereinstimmung, und zwar bis in das kleinste Detail, weil namentlich auch der Komponist für ganz bestimmte Sänger komponirte und die Individualität dieser jenem den Charakter der zu liefernden Arienvariation anzeigte. Die italienische Oper wurde so zu einem Kunstgenre ganz für sich, das, wie es mit dem wahren Drama Nichts zu thun hatte, auch der Musik eigentlich fremd blieb: denn von dem Aufkommen der Oper in Italien datirt für den Kunstkenner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die Demjenigen einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichthum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater" von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird,

daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei. — Dieß hier im Vorbeigehen erwähnt, lassen Sie uns für unseren nächsten Zweck nur das Eine festhalten, daß in Italien bis auf unsere Tage vollkommene Übereinstimmung zwischen den Tendenzen des Operntheaters und denen des Komponisten herrscht.

Auch in Frankreich hat sich dieses Verhältniß nicht geändert, nur steigerte sich hier die Aufgabe sowohl für den Sänger wie für den Komponisten; denn mit ungleich größerer Bedeutung als in Italien trat hier der dramatische Dichter zur Mitwirkung ein. Dem Charakter der Nation und einer unmittelbar vorangehenden bedeutenden Entwickelung der dramatischen Poesie und Darstellungskunst angemessen stellten sich die Forderungen dieser Kunst auch maaßgebend für die Oper ein. Im Institut der „Großen Oper" bildete sich ein fester Styl aus, der, in seinen Grundzügen den Regeln des Théâtre français entlehnt, die vollen Konventionen und Erfordernisse einer dramatischen Darstellung in sich schloß. Ohne für jetzt ihn näher charakterisiren zu wollen, halten wir hier nur das Eine fest, daß es ein bestimmtes Mustertheater gab, an welchem dieser Styl gleichmäßig gesetzgebend für Darsteller und Autor sich ausbildete; daß der Autor den genau begrenzten Rahmen vorfand, den er mit Handlung und Musik zu erfüllen hatte, mit bestimmten, sicher geschulten Sängern und Darstellern im Auge, mit denen er sich für seine Absicht in voller Übereinstimmung befand.

Nach Deutschland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd. Zunächst beriefen deutsche Fürsten italienische Operngesellschaften mit ihren Komponisten an ihre Höfe; deutsche Komponisten mußten nach Italien ziehen, um dort das Opernkomponiren zu erlernen. Später griffen die Theater dazu, namentlich auch französische Opern dem Publikum in Übersetzungen vorzuführen. Versuche zu deutschen Opern bestanden in nichts Anderem als in der Nachahmung der fremden Opern, eben nur in deutscher Sprache. Ein Central-Mustertheater

hierfür bildete sich nie. In vollster Anarchie bestand Alles neben einander, italienischer und französischer Styl, und deutsche Nachahmung beider; hierzu Versuche, aus dem ursprünglichen, nie höher entwickelten deutschen Singspiel ein selbständiges, populäres Genre zu gewinnen, meist immer wieder zurückgedrängt durch die Macht des formell Fertigeren, wie es vom Auslande kam.

Ein ersichtlichster Übelstand, der sich unter so verwirrenden Einflüssen ausbildete, war die vollkommene Styllosigkeit der Operndarstellung. In Städten, deren geringere Bevölkerung nur ein kleines, selten wechselndes Theaterpublikum bot, wurden, um das Repertoire durch Mannigfaltigkeit anziehend zu erhalten, im schnellsten Nebeneinander italienische, französische, beiden nachgeahmte oder aus dem niedrigsten Singspiel hervorgegangene deutsche Opern, tragischen und komischen Inhaltes, von ein und denselben Sängern gesungen, vorgeführt. Was für die vorzüglichsten italienischen Gesangsvirtuosen, mit besonderer Berücksichtigung ihrer individuellen Fähigkeiten, berechnet war, wurde von Sängern ohne Schule, ohne Kehlfertigkeit in einer Sprache, die der italienischen im Charakter vollständig entgegengesetzt ist, in meist lächerlicher Entstellung heruntergesungen. Hierzu französische Opern, auf pathetische Deklamation scharf pointirter rhetorischer Phrasen berechnet, in Übersetzungen vorgeführt, welche von litterarischen Handlangern in Eile für den niedrigsten Preis verfertigt waren meistens ohne alle Beachtung des deklamatorischen Zusammenhanges, mit der Musik, mit der haarsträubendsten prosodischen Fehlerhaftigkeit; ein Umstand, der allein jede Ausbildung eines gesunden Styles für den Vortrag verwehrte, Sänger und Publikum gegen den Text gleichgiltig machte. Hieraus sich ergebende Unfertigkeit nach allen Seiten; nirgends ein tonangebendes, nach vernünftigen Tendenzen geleitetes Muster-Operntheater; mangelhafte oder gänzlich fehlende Ausbildung selbst nur der vorhandenen Stimmorgane; überall künstlerische Anarchie.

Sie fühlen, daß für den wahren, ernsten Musiker dieß Operntheater eigentlich gar nicht vorhanden war. Bestimmte ihn Neigung oder Erziehung, sich dem Theater zuzuwenden, so mußte er vorziehen, in Italien für die italienische, in Frankreich für die französische Oper zu schreiben, und während Mozart und Gluck italienische und französische Opern komponirten, bildete sich in Deutschland die eigentlich nationale Musik auf ganz anderen Grundlagen als dem des Operngenre's aus. Ganz abgewandt von der Oper, von dem Musikzweige aus, von dem die Italiener mit der Entstehung der Oper sich losrissen, entwickelte in Deutschland sich die eigentliche Musik von Bach bis Beethoven zu der Höhe ihres wundervollen Reichthums, welcher die deutsche Musik zu ihrer anerkannten allgemeinen Bedeutung geführt hat.

Für den deutschen Musiker, der von dem ihm eigenen Felde der Instrumental- und Choralmusik aus auf die dramatische Musik blickte, fand sich im Operngenre somit keine fertige imponirende Form vor, welche durch ihre relative Vollendung in der Weise ihm als Muster hätte dienen können, wie er dieß andererseits in den ihm eigenen Musikgattungen vorfand. Während im Oratorium, und namentlich in der Symphonie, ihm eine edle, vollendete Form vorlag, bot ihm die Oper ein zusammenhangsloses Gewirr kleiner, unentwickelter Formen, auf welchen eine ihm unbegreifliche, alle Freiheit der Entwickelung beeinträchtigende Konvention haftete. Um recht zu fassen, was ich meine, vergleichen Sie die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethoven's mit den Musikstücken seiner Oper „Fidelio"; Sie fühlen sogleich, wie der Meister sich hier beengt und behindert fühlte und zu der eigentlichen Entfaltung seiner Macht fast gar nie gelangen konnte, weßhalb er, wie um sich doch einmal in seiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichsam verzweiflungsvoller Wucht sich auf die Ouvertüre warf, in ihr ein Musikstück von bis dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend. Mismuthig zog er sich von diesem einzigen Versuche einer Oper zurück, ohne jedoch dem Wunsche zu entsagen, ein Gedicht finden zu können, welches

ihm die volle Entfaltung seiner musikalischen Macht ermöglichen dürfte. Ihm schwebte eben das Ideal vor.

In Wahrheit mußte im deutschen Musiker für dieses ihm problematisch dünkende, immer ihn reizende und immer wieder ihn abstoßende, in der Realität seiner ihm vorgeführten Form ihm durchaus unbefriedigend dünkende Kunstgenre, die Oper, nothwendig eine ideale Richtung entstehen; und hierin liegt die eigenthümliche Bedeutung der deutschen Kunstbestrebungen, nicht nur in diesem, sondern in fast jedem Kunstgebiete. Erlauben Sie mir, diese Bedeutung etwas näher zu charakterisiren.

Unstreitig sind die romanischen Nationen Europa's zeitig zu einem großen Vorzug vor den germanischen gelangt, nämlich in der Ausbildung der Form. Während Italien, Spanien und Frankreich für das Leben wie für die Kunst diejenige gefällige und ihrem Wesen entsprechende Form sich bildeten, welche für alle Äußerung des Lebens und der Kunst schnell eine allgemein giltige, gesetzmäßige Anwendung erhielt, blieb Deutschland nach dieser Seite hin in einem unleugbar anarchischen Zustande, der dadurch, daß man jener fertigen Form der Ausländer selbst sich zu bedienen suchte, kaum verdeckt, sondern nur vermehrt werden konnte. Der offenbare Nachtheil, in welchen hierdurch die deutsche Nation für Alles, was Form betrifft (und wie weit erstreckt sich dieses!), gerieth, hielt sehr natürlich auch die Entwickelung deutscher Kunst und Litteratur so lange zurück, daß erst seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland sich eine ähnliche Bewegung erzeugte, wie die romanischen Nationen sie seit dem Beginn des Zeitalters der Renaissance erlebt hatten. Diese deutsche Bewegung konnte zunächst fast nur den Charakter einer Reaktion gegen die ausländische, entstellte und daher auch entstellende romanische Form annehmen; da dieß aber nicht zu Gunsten einer etwa nur unterdrückten, sondern in Wahrheit gar nicht vorhandenen deutschen Form geschehen konnte, so drängte die Bewegung entschieden zum Auffinden einer idealen, rein menschlichen, einer Nationalität

nicht ausschließlich angehörenden Form hin. Die ganz eigenthümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen dieses Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachtheile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nöthiger Freiheit das volle Verständniß der antiken Form sich zu erschließen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, diese Sitte selbst zu einer rein menschlichen, nur den ewigsten Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte.

Der Nachtheil, in welchem sich bis hierher der Deutsche dem Romanen gegenüber befand, schlüge demnach so zu einem Vortheil um. Während z. B. der Franzose, einer vollständig ausgebildeten, in allen Theilen kongruent sich abschließenden Form vollkommen befriedigt und ihren unabänderlich dünkenden Gesetzen willig gehorsam gegenüberstehend, sich selbst nur zur steten Reproduktion dieser Form, somit (in einem höheren Sinne) zu einer gewissen Stagnation seiner inneren Produktivität angehalten fühlt, würde der Deutsche, mit voller Anerkennung der Vortheile einer solchen Stellung, dennoch auch ihre bedeutenden Nachtheile erkennen; das Unfreie in ihr würde ihm nicht entgehen und die Aussicht auf eine ideale Kunstform sich eröffnen, in welcher das ewig Giltige einer jeden Kunstform, befreit von den Fesseln des Zufälligen und Unwahren, sich ihm darstellte. Die unermeßlich wichtige Bedeutung dieser Kunstform müßte dann darin bestehen, daß sie, des beschränkenden Momentes der engeren Nationalität entbehrend, eine allgemein verständliche, jeder Nation zugängliche wäre.

Steht dieser Eigenschaft in Bezug auf die Litteratur die Verschiedenheit der europäischen Sprachen hindernd entgegen, so müßte in der Musik, dieser allen Menschen gleich verständlichen Sprache, die große, ausgleichende Macht gegeben sein, welche, die Sprache der Begriffe in die der Gefühle auflösend, das Geheimste der künstlerischen Anschauung zur allgemeinen Mittheilung brächte, namentlich wenn diese Mittheilung durch den plastischen Ausdruck der dramatischen Darstellung zu derjenigen Deutlichkeit erhoben würde, die bisher die Malerei für sich allein als ihre eigenthümliche Wirksamkeit ansprechen durfte.

Sie sehen hier im Fluge den Plan desjenigen Kunstwerkes vorgezeichnet, das sich mir als Ideal immer deutlicher darstellte und welches in theoretischen Zügen näher zu bezeichnen ich mich einst gedrängt fühlte, zu einer Zeit, wo mich ein allmählich immer stärker angewachsener Widerwille vor demjenigen Kunstgenre, das mit dem von mir gemeinten Ideale die abschreckende Ähnlichkeit des Affen mit dem Menschen hat, dermaßen einnahm, daß ich weit fort, in die vollständigste Zurückgezogenheit vor ihm zu fliehen mich getrieben fühlte.

Um diese Periode Ihnen verständlich zu machen, lassen Sie mich, ohne mit biographischen Details Sie zu ermüden, Ihnen vor Allem nur den eigenthümlichen Widerstreit bezeichnen, in welchen zu unserer Zeit ein deutscher Musiker sich versetzt fühlte, der, mit der Symphonie Beethoven's im Herzen, zum Befassen mit der modernen Oper, wie ich sie Ihnen als in Deutschland wirksam bezeichnet habe, sich gedrängt sieht.

Trotz einer ernst-wissenschaftlichen Erziehung war ich von frühester Jugend an in steter naher Berührung mit dem Theater. Diese erste Jugend fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Weber's, welcher in der gleichen Stadt, Dresden, periodisch seine Opern aufführte. Meine ersten Eindrücke von der Musik erhielt ich von diesem Meister, dessen Weisen mich mit schwärmerischem Ernst erfüllten,

dessen Persönlichkeit mich enthusiastisch fascinirte. Sein Tod im fernen Lande erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen. Von Beethoven erfuhr ich zuerst, als man mir auch von seinem Tode erzählte, der nicht lange nach Weber's Hinscheiden erfolgte; dann lernte ich auch seine Musik kennen, gleichsam angezogen von der räthselhaften Nachricht seines Sterbens. Von so ernsten Eindrücken angeregt, bildete sich in mir immer stärker der Hang zur Musik aus. Erst später jedoch, nachdem meine anderweitigen Studien mich namentlich in das klassische Alterthum eingeführt und in mir den Trieb zu dichterischen Versuchen erweckt hatten, gelangte ich dazu, die Musik gründlicher zu studiren. Zu einem von mir verfaßten Trauerspiele wollte ich eine Musik schreiben. Rossini soll einst seinen Lehrmeister gefragt haben, ob er zum Opernkomponiren die Erlernung des Kontrapunktes nöthig habe? Da dieser, mit dem Hinblick auf die moderne italienische Oper, die Frage verneinte, stand der Schüler gern ab. Nachdem mein Lehrer mich die schwierigsten kontrapunktistischen Künste gelehrt hatte, sagte er mir: „Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles Übrige Ihnen leicht machen“. So geschult, betrat ich die praktische Laufbahn eines Musikdirektors beim Theater, und begann von mir verfaßte Operntexte zu komponiren.

Diese kleine biographische Notiz genüge Ihnen. Nach dem, was ich Ihnen vom Zustand der Oper in Deutschland gesagt, werden Sie leicht weiter auf meinen Entwickelungsgang schließen können. Das ganz eigenthümliche, nagende Wehgefühl, das mich beim Dirigiren unserer gewöhnlichen Opern befiel, wurde oft wieder durch ein ganz unsägliches, enthusiastisches Wohlgefühl unterbrochen, wenn hier und da, bei Aufführungen edlerer Werke, mir die ganz unvergleichliche Wirkung dramatischer Musikkombinationen, eben im Momente der Darstellung, wie zum innerlichsten Bewußtsein kam, eine Wirkung von solcher Tiefe, Innigkeit und zugleich unmittelbarster Lebhaftigkeit,

wie keine andere Kunst sie hervorzubringen vermag. Daß solche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder sich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater fesselte, so heftig auch andererseits der typisch gewordene Geist unserer Opernaufführungen mich mit Ekel erfüllte. Unter derartigen Eindrücken von besonders lebhafter Natur entsinne ich mich der Anhörung einer Oper Spontini's in Berlin, unter des Meisters eigener Leitung; ganz gehoben und veredelt fühlte ich mich eine Zeit lang, als ich einer kleinen Operngesellschaft Méhul's herrlichen „Joseph“ einstudirte. Als ich vor etwa zwanzig Jahren mich für längere Zeit nach Paris gewandt, konnten die Aufführungen der Großen Oper durch die Vollendung der musikalischen und plastischen Mise en scène nicht verfehlen, einen höchst blendenden und anfeuernden Eindruck auf mich hervorzubringen. Im höchsten Grade bestimmend hatten aber schon in früherer Jugend die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von — für mich — ganz unübertroffenem Werthe, der Schröder-Devrient, gewirkt. Auch Paris, vielleicht Sie selbst, lernten diese große Künstlerin zu ihrer Zeit kennen. Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen, und, sie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen „Oper“ geben mochte. Ich war betrübt, diese Künstlerin genöthigt zu sehen, um Stoff für ihr Darstellungstalent zu gewinnen, sich die unbedeutendsten Produktionen auf dem Felde der Opernkomposition anzueignen, und war ich wiederum erstaunt darüber, welche Innigkeit und welch' hinreißende Schönheit sie in die Darstellung des Romeo in Bellini's

schwachem Werke zu legen mußte, so sagte ich mir zugleich, welch' unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein müßte, das in allen seinen Theilen des Darstellungstalentes einer solchen Künstlerin und überhaupt eines Vereines von ihr gleichen Künstlern vollkommen würdig wäre.

Je höher nun unter solchen Eindrücken sich in mir die Idee von dem im Operngenre zu Leistenden spannte, und je mehr ich die Ausführung dieser Idee mir namentlich dadurch als wirklich zu ermöglichen vorstellte, daß der ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutsche Musik hatte anschwellen lassen', in das Bett dieses musikalischen Drama's geleitet würde, um so niederschlagender und abstoßender mußte der tägliche Verkehr mit dem eigentlichen Opernwesen, das so unendlich fern von dem erkannten inneren Ideale ablag, auf mich wirken. Erlassen Sie mir die Schilderung des endlich bis zur Unerträglichkeit wachsenden inneren Mismuthes, der die Seele des Künstlers erfüllte, welcher, die Möglichkeiten der Verwirklichung eines unvergleichlich vollkommenen Kunstwerkes immer deutlicher gewahrend, zugleich sich in den undurchbrechlichen Kreis einer täglichen Beschäftigung mit dem Kunstgenre gebannt sah, das in seiner gewöhnlichen, handwerksmäßigen Ausübung ihm gerade nur das volle Gegentheil von dem ihn erfüllenden Ideale zeigte. Alle meine Versuche, auf Reform im Operninstitute selbst hinzuwirken, meine Vorschläge, durch eine fest ausgesprochene Tendenz diesem Institute selbst die Richtung zur Verwirklichung meiner idealeren Wünsche zu geben, indem das nur höchst selten sich zeigende Vortreffliche zum Maaßstabe für alle Leistungen gemacht würde, — alle diese Bemühungen scheiterten. Mit deutlichster Bestimmtheit mußte ich endlich einsehen lernen, worauf es in der Kultur des modernen Theaters, und namentlich der Oper, abgesehen ist, und diese unleugbare Erkenntniß war es, die mich mit Ekel und Verzweiflung in dem Maaße erfüllte, daß ich, jeden Reformversuch aufgebend, mich gänzlich vom Befassen mit jenem frivolen Institute zurückzog.

Ich hatte die dringendste und intimste Veranlassung erhalten, die unabänderliche Beschaffenheit des modernen Theaters mir aus seiner sozialen Stellung selbst zu erklären zu suchen. Es war nicht zu leugnen, daß es ein thörichtes Trachten sei, ein Institut, welches in seiner öffentlichen Wirksamkeit fast ausschließlich auf Zerstreuung und Unterhaltung einer aus Langeweile genußsüchtigen Bevölkerung bestimmt und außerdem auf Geldgewinn zur Erschwingung der Kosten der hierfür berechneten Schaustellungen angewiesen ist, zu dem geradewegs entgegengesetzten Zwecke zu verwenden, nämlich eine Bevölkerung ihren gemeinen Tagesinteressen zu entreißen, um sie zur Andacht und zum Erfassen des Höchsten und Innigsten, was der menschliche Geist faßt, zu stimmen. Ich hatte Zeit, über die Gründe jener Stellung des Theaters zu unserer Öffentlichkeit nachzudenken und dagegen die Grundlagen derjenigen sozialen Verhältnisse zu erwägen, die aus sich das von mir gemeinte Theater mit eben der Nothwendigkeit bedingen würden, wie jenes aus unseren modernen Verhältnissen hervorgeht. Wie ich für den Charakter meines dramatisch-musikalischen Ideales in den seltenen einzelnen Leistungen genialer Künstler einen realen Anhalt gewonnen hatte, gewährte mir die Geschichte auch für das von mir gedachte ideale Verhältniß des Theaters zur Öffentlichkeit ein typisches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller betheiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, daß ein Aischylos, ein Sophokles die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.

Die Gründe des Verfalles dieses unvergleichlichen Kunstwerkes, nach denen ich voll Trauer mich fragen mußte, stellten sich mir als-

bald dar. Zunächst fesselten meine Aufmerksamkeit die sozialen Ursachen dieses Verfalles, und ich glaubte sie in den Gründen des Verfalles des antiken Staates selbst zu finden. Demzufolge suchte ich auf die sozialen Grundlagen derjenigen staatlichen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes zu schließen, welche, die Fehler des antiken Staates verbessernd, einen Zustand begründen könnte, in welchem das Verhältniß der Kunst zum öffentlichen Leben, wie es einst in Athen bestand, sich in wo möglich noch edlerer und jedenfalls dauernderer Weise wiederherstellen müßte. Die hierauf bezüglichen Gedanken legte ich in einem Schriftchen: „Die Kunst und die Revolution“ betitelt, nieder; meinen ursprünglichen Wunsch, es in einer Folge von Artikeln in einer französischen politischen Zeitschrift zu veröffentlichen, gab ich auf, als man mir versicherte, die damalige Periode (es war im Jahre 1849) sei nicht geeignet, die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums für einen solchen Gegenstand zu gewinnen. Gegenwärtig bin ich es, der es für zu weit führend halten würde, Sie mit dem Inhalte jenes Libells näher bekannt zu machen, und gewiß danken Sie mir es, daß ich Sie mit dem Versuche hierzu verschone Genug, daß ich Ihnen mit dem Obigen andeutete, bis in welche anscheinend so abliegenden Meditationen ich mich erging, um meinem künstlerischen Ideale einen Boden in einer wiederum doch wohl nur idealen Realität zu gewinnen.

Anhaltender fesselte mich sodann die Erforschung des Charakters jener beklagten Auflösung des großen griechischen Kunstwerkes. Hier gewahrte ich zunächst die auffallende Erscheinung der Auflösung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige. Aus dem allmächtigen Vereine, in welchem sie, gemeinschaftlich zu einem Zwecke wirkend, es ermöglicht hatten, dem gesammten Volke die erhabensten und tiefsten Absichten der Menschheit allgemein verständlich zu erschließen, lösten die einzelnen Kunstbestandtheile sich los, um fortan nicht mehr die begeisternden Lehrer der Öffentlichkeit, sondern der tröstliche Zeitvertreib des speziellen

Kunstliebhabers zu werden, so daß, während der Volksmenge Gladiatorenkämpfe und Thiergefechte zur öffentlichen Belustigung vorgeführt wurden, der Gebildetere sich in der Einsamkeit mit Litteratur und Malerei beschäftigte. Wichtig war es mir nun vor Allem, daß ich erkennen zu müssen glaubte, wie die einzelnen, getrennt fortgebildeten Kunstarten, so sehr auch von großen Genie's ihre Ausdrucksfähigkeit schließlich entwickelt und gesteigert wurde, dennoch, ohne in Widernatürlichkeit und entschiedene Fehlerhaftigkeit zu verfallen, nie darauf abzielen konnten, in irgendwelcher Weise jenes allvermögende Kunstwerk zu ersetzen, welches eben nur ihrer Vereinigung hervorzubringen möglich war. Mit den Aussagen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Gränzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich zu der Einsicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schließlich an die Gränze desselben führt, und daß er diese Gränze, ohne die Gefahr, sich in das Unverständliche und absolut Phantastische, ja Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann. An diesem Punkte glaubte ich in ihm deutlich das Verlangen zu erkennen, der anderen, von diesem Punkte aus einzig vermögenden, verwandten Kunstart die Hand zu bieten; und mußte es mich, im Hinblick auf mein Ideal, lebhaft interessiren, diese Tendenzen in jeder besonderen Kunstart zu verfolgen, so glaubte ich schließlich im Verhältniß der Poesie zur Musik diese Tendenz am deutlichsten und (namentlich in Gegenwart der ungemeinen Bedeutung der neueren Musik) am auffallendsten nachweisen zu können. Indem ich mir auf diese Weise dasjenige Kunstwerk vorzustellen suchte, in welchem alle einzelnen Kunstarten, zu ihrer eigenen höchsten Vervollkommnung, sich zu vereinigen hätten, traf ich von selbst auf den bewußten Anblick desjenigen Ideals, das unbewußt sich allmählich in mir gebildet und dem verlangenden Künstler vorgeschwebt hatte. Da ich, namentlich in Erinnerung der von mir erkannten, durchaus fehlerhaften Stellung des Theaters zur Öffentlichkeit, die Ermöglichung

einer vollendeten Erscheinung dieses idealen Kunstwerkes nicht in die Gegenwart setzen konnte, bezeichnete ich mein Ideal als „das Kunstwerk der Zukunft". Unter diesem Titel veröffentlichte ich eine bereits ausführlichere Schrift, in welcher ich die soeben bezeichneten Gedanken näher darlegte, und diesem Titel verdanken wir (im Vorbeigehen sei es erwähnt) die Erfindung des Gespenstes einer „Musik der Zukunft", welches auf so populäre Weise auch in französischen Kunstberichten seinen Spuk treibt und von dem Sie leicht nun errathen werden, aus welchem Misverständniß und zu welchem Zwecke es erfunden worden ist.

Auch mit der näheren Vorführung der Details dieser Schrift verschone ich Sie, verehrter Freund! Ich messe ihr selbst keinen anderen Werth bei, als den sie für Diejenigen haben kann, denen es nicht uninteressant dünken muß, zu erfahren, wie und in welcher Ausdrucksweise einst ein produzirender Künstler bemüht war, vor Allem sich selbst Aufschlüsse über Probleme zu gewinnen, die sonst nur den Kritiker von Fach zu beschäftigen pflegen, diesem aber kaum in der eigenthümlichen Weise sich aufdringen können als jenem. Ebenso will ich Ihnen von einer dritten, ausgearbeiteteren Kunstschrift, welche ich bald nach der letztgenannten unter dem Titel: „Oper und Drama" veröffentlichte, nur einen allgemeinen Grundriß seines Inhaltes geben, da ich nicht anders glauben kann, als daß die darin sehr bis in das feinste Detail gehenden Darlegungen meines Hauptgedankens mehr für mich selbst Interesse haben konnten, als sie jetzt und in Zukunft für Andere es haben können. Es waren intime Meditationen, die ich, vom ungemein lebhaften Interesse an dem Gegenstande gestachelt, zum Theil in polemischem Charakter vortrug. Dieser Gegenstand war eine nähere Erforschung des Verhältnisses der Dichtkunst und der Musik zu einander, dießmal im ganz bestimmten Hinblick auf das dramatische Kunstwerk.

Hier glaubte ich vor Allem die irrige Meinung Derjenigen zu widerlegen zu haben, welche in dem eigentlichen Operngenre das Ideal,

wenn nicht erreicht, doch unmittelbar vorbereitet wähnten. Schon in Italien, mehr aber in Frankreich und Deutschland, hat dieses Problem die bedeutendsten Geister der Litteratur beschäftigt. Der Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris war nichts Anderes als ein, seiner Natur nach unentscheidbarer, Kontrovers darüber, ob das Ideal des Drama's in der Oper zu erreichen sei: Diejenigen, welche diese These bejahend aufrecht erhalten zu dürfen glaubten, wurden trotz ihrer anscheinenden Siege durch die Gegner im bedenklichen Schach gehalten, sobald diese in der Oper die Musik in der Weise prädominirend bezeichneten, daß dieser allein und nicht der Poesie ihre Erfolge beizumessen seien. Voltaire, der theoretisch der ersteren Ansicht geneigt war, sah dem konkreten Falle gegenüber sich doch wieder zu dem niederschlagenden Ausspruche genöthigt: „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante". In Deutschland, wo, von Lessing zuerst angeregt, zwischen Schiller und Goethe das gleiche Problem, und zwar mit entschiedener Neigung zur günstigsten Erwartung von der Oper, diskutirt wurde, bestätigte der Letztere, Goethe, im schlagendsten Widerspruch zu seiner theoretischen Meinung, ganz unwillkürlich den Ausspruch Voltaire's; er selbst verfaßte nämlich verschiedene Operntexte, und, um sich auf das Niveau des Genre zu stellen, hielt er es für gut, in Erfindung wie Ausführung sich so trivial wie möglich zu halten, so daß wir nur mit Bedauern diese höchst seichten Stücke unter die Zahl seiner Dichtungen aufgenommen sehen können.

Daß diese günstige Meinung von geistreichen Köpfen so oft wieder aufgenommen werden, nie aber sich erfüllen konnte, zeigte mir einerseits die anscheinend nahe liegende Möglichkeit, durch eine vollgiltige Vereinigung der Poesie und Musik im Drama das Höchste zu erreichen, andererseits aber eben die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen Operngenre's, eine Fehlerhaftigkeit, die der Natur der Sache nach nicht dem Musiker zuerst zum Bewußtsein kommen konnte, und sonst auch dem litterarischen Dichter nothwendig entgehen mußte. Der Dichter, der eben nicht selbst Musiker war, traf in der Oper

ein festgezimmertes Gerüst musikalischer Formen an, welches ihm von vornherein ganz bestimmte Gesetze für die Erfindung und Ausführung der zu liefernden dramatischen Unterlage gab. An diesen Formen konnte nicht er, sondern nur der Musiker Etwas ändern; welcher Art ihr Gehalt war, das deckte der zu Hilfe gerufene Dichter, ohne es zu wollen, aber dadurch auf, daß er in Erfindung des Süjets und der Verse sich zu einer auffallenden Herabstimmung seines poetischen Vermögens, bis zur offenbaren, und von Voltaire deßhalb gegeiselten, Trivialität veranlaßt sah. In Wahrheit wird es nicht nöthig sein, die Mislichkeit und Flachheit, ja Lächerlichkeit des Genre's des Opernlibretto's aufzudecken; selbst in Frankreich bestanden die besten Versuche dieser Art mehr darin, diesen Übelstand eher zu verdecken, als ihn zu heben. Das eigentliche Gerüst der Oper blieb somit dem Dichter stets ein unantastbarer, fremder Gegenstand, zu dem er sich fremd und nur gehorchend verhielt, und es haben sich deßhalb, mit seltenen und ungünstigen Ausnahmen, wahrhaft große Dichter nie mit der Oper zu thun gemacht.

Es fragt sich jetzt nur, wie es dem Musiker möglich gewesen sein sollte, der Oper die ideale Bedeutung zu geben, wenn der Dichter, in seiner praktischen Berührung mit ihr, nicht einmal die Anforderungen, die wir an jedes vernünftige Schauspiel machen, aufrecht erhalten konnte? Dem Musiker, der, stets nur in der Ausbildung eben jener rein musikalischen Formen begriffen, nichts Anderes als ein Feld zur Ausübung seines spezifischen musikalischen Talentes vor sich sah? Das Widerspruchsvolle und Verkehrte in den Erwartungen, die man hierin von dem Musiker hegte, glaube ich in dem ersten Theile meiner letztgenannten Schrift: „Oper und Drama“ genau dargelegt zu haben. Indem ich meine höchste Bewunderung des Schönen und Hinreißenden, was große Meister in diesem Gebiete leisteten, ausdrückte, hatte ich, wenn ich die Schwächen ihrer Leistungen aufdeckte, nicht nöthig, ihren anerkannten Kunstruhm zu schmälern, weil ich den Grund dieser Schwächen eben in der Fehler-

haftigkeit des Genre's selbst nachweisen konnte. Worauf es mir nach dieser immerhin unerfreulichen Darstellung eigentlich ankam, war aber, den Beweis davon zu liefern, daß die vielen geistreichen Köpfen vorgeschwebte ideale Vollendung der Oper zu allernächst nur in einer gänzlichen Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunstwerke bedingt sein könnte.

Um die für ihre Wirksamkeit so entscheidend gedachte Theilnahme des Dichters mir als eine freiwillige und von diesem selbst ersehnte darzustellen, beachtete ich vor Allem die oben bereits berührten, wiederholt und bedeutungsvoll ausgesprochenen Hoffnungen und Wünsche großer Dichter, in der Oper ein ideales Kunstgenre erreicht zu sehen. Ich suchte den Sinn dieser Neigung mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden, welcher für die Konzeption wie für die Form ihn bestimmt, das Material des abstrakten Begriffes, die Sprache, in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke. Wie diese Tendenz bereits in der Erfindung des dichterischen Stoffes selbst vorherrschend ist und erst dasjenige Lebensbild der Menschheit ein poetisches genannt wird, in welchem alle nur der abstrakten Vernunft erklärlichen Motive verschwinden, um sich dagegen als Motive des rein menschlichen Gefühles darzustellen, so ist sie unverkennbar auch einzig maaßgebend für die Form und den Ausdruck der dichterischen Darstellung; in seiner Sprache sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen nothwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Gränze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters müßte

uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde.

Als den idealen Stoff des Dichters glaubte ich daher den „Mythos“ bezeichnen zu müssen, dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verschwindet die konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen, konkreten Form zu zeigen, welche jedem ächten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht. Den hierher gehörigen Untersuchungen widmete ich den zweiten Theil meines Buches und führte meine Darstellung bis zu der Frage, welche die vollendetste Darstellungsform dieses idealen dichterischen Stoffes sein müsse?

In einem dritten Theile nun versenkte ich mich in die Untersuchung der hier berührten technischen Möglichkeiten der Form und gewann, als Ergebniß dieser Untersuchung, daß nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich unbekannte Entwickelung, welche die Musik in unseren Zeiten erlangt hat, die Aufdeckung jener Möglichkeiten herbeiführen konnte.

Ich fühle die Wichtigkeit dieser Behauptung zu stark, um nicht bedauern zu müssen, hier nicht den Ort ersehen zu dürfen, an welchem eine umfassende Begründung dieser These mir erlaubt sein könnte. In dem genannten dritten Theile glaube ich diese Begründung, wenigstens für meine Überzeugung genügend, niedergelegt zu haben, und wenn ich daher hier unternehme, in wenigen Zügen Ihnen meine Ansicht über diesen Gegenstand mitzutheilen, so ersuche ich Sie, auf Treu' und Glauben annehmen zu wollen, daß, was Ihnen parador erscheinen sollte, an jenem Orte wenigstens näher belegt sich vorfindet.

Unleugbar haben seit der Wiedergeburt der schönen Künste unter den christlichen Völkern Europa's zwei Kunstarten eine ganz neue und so vollendete Entwickelung erhalten, wie sie im klassischen Alterthume sie noch nicht gefunden hatten; ich meine die Malerei und die Musik. Die wundervolle ideale Bedeutung, welche die Malerei bereits im ersten Jahrhunderte der Renaissance gewann, steht so außer allem Zweifel, und das Charakteristische dieser Kunstbedeutung ist so wohl ergründet worden, daß wir hier eben nur auf die Neuheit dieser Erscheinung im Gebiete der allgemeinen Kunstgeschichte sowie darauf hinweisen wollten, daß diese Erscheinung der neueren Kunst ganz eigenthümlich angehört. In einem noch höheren und — ich glaube. — noch bedeutungsvolleren Grade haben wir dasselbe von der modernen Musik zu behaupten. Die dem Alterthume gänzlich unbekannte Harmonie, ihre undenklich reiche Erweiterung und Anwendung durch Polyphonie sind die Erfindung und das eigenthümlichste Werk der neueren Jahrhunderte.

Bei den Griechen kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedichte, die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmten, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann. Diese im Volke lebenden, ursprünglich der heidnischen Götterfeier angehörenden Tanzweisen waren es, welche, den Inbegriff aller antiken Musik ausmachend, von den frühesten christlichen Gemeinden zur Feier auch ihres allmählich sich ausbildenden Gottesdienstes verwendet wurden. Diese ernste Feier, welche den Tanz als weltlich und gottlos völlig ausschloß, ließ natürlich auch das Wesentliche der antiken Melodie, den ungemein lebhaften und wechselvollen Rhythmus, ausfallen, wodurch die Melodie den rhythmisch gänzlich unaccentuirten Charakter des noch heute in unseren Kirchen gebräuchlichen Chorales annahm. Offenbar war mit der Entziehung der rhythmischen Beweg-

lichkeit dieser Melodie aber das ihr eigenthümliche Motiv des Ausdruckes geraubt und von dem ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, sobald ihr eben dieser Schmuck des Rhythmus genommen war, hätten wir somit noch heute Gelegenheit, uns zu überzeugen, sobald wir sie uns nämlich auch ohne die jetzt ihr untergelegte Harmonie denken. Den Ausdruck der Melodie, seinem innersten Sinne gemäß, zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Akkordes, welcher durch seinen charakteristischen Wechsel den Ausdruck der Melodie fortan motivirte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte. Zu welch' wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise gekanntem Ausdrucke die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik. Die verschiedenen Stimmen, welche ursprünglich nur bestimmt waren, den untergelegten harmonischen Akkord mit der Note der Melodie zugleich zu Gehör zu bringen, erhielten hier endlich selbst eine frei und ausdrucksvoll fortschreitende Entwickelung, so daß mit Hilfe der sogenannten kontrapunktischen Kunst jede dieser, der eigentlichen Melodie (dem sogenannten Canto fermo) untergelegten Stimmen mit selbständigem Ausdruck sich bewegte, wodurch, eben in den Werken der hochgeweihtesten Meister, ein solcher kirchlicher Gesang in seinem Vortrage eine so wunderbare, das Herz bis in das tiefste Innere erregende Wirkung hervorbrachte, daß durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer anderen Kunst sich ihr vergleichen kann.

Den Verfall dieser Kunst in Italien, und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opernmelodie von Seiten der Italiener, kann ich nicht anders als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie ebenso wie

früher für den Tanz verwandte. Die auffallenden Inkongruenzen des modernen', im Einklange mit der christlichen Melodie entwickelten Verses mit dieser ihm aufgelegten Tanzmelodie, übergehe ich hier besonders nachzuweisen und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß diese Melodie gegen diesen Vers sich fast ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Gesangsvirtuosen sich diktiren ließ. Was uns jedoch am meisten bestimmt, die Ausbildung dieser Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortschritt zu bezeichnen, ist, daß sie ganz unleugbar die ungemein wichtige Erfindung der christlichen Musik, die Harmonie und die sie verkörpernde Polyphonie, für sich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürftigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italienische Opernmelodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile sich mit einem so ärmlichen periodischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit traurigem Erstaunen vor dieser kärglichen, fast kindischen Kunstform steht, deren enge Gränzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen.

Eine eigenthümliche neue Bedeutung gewann dagegen derselbe Trieb nach Verweltlichung der christlichen Kirchenmusik in Deutschland. Auch deutsche Meister gingen wieder auf die ursprüngliche rhythmische Melodie zurück, wie sie neben der Kirchenmusik im Volke als nationale Tanzweise ununterbrochen fortgelebt hatte. Statt aber die reiche Harmonie der christlichen Kirchenmusik fahren zu lassen, suchten diese Meister vielmehr im Vereine mit der lebhaft bewegten rhythmischen Melodie auch die Harmonie zugleich neu auszubilden, und zwar in der Weise, daß Rhythmus und Harmonie gleichmäßig im Ausdruck der Melodie zusammentrafen. Hierbei ward die selbständig sich bewegende Polyphonie nicht nur beibehalten, sondern bis zu der Höhe ausgebildet, wo jede der Stimmen, vermöge der kontrapunktischen Kunst, selbständig am Vortrage der rhythmischen Melodie theilnahm,

so daß die Melodie nicht mehr nur im ursprünglichen Canto fermo, sondern in jeder der begleitenden Stimmen ebenfalls sich vortrug. Wie hierdurch selbst im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt Derjenige leicht, dem es vergönnt ist, eine schöne Aufführung Bach'scher Vokalkompositionen zu hören, und ich verweise hier unter Anderem namentlich auf eine achtstimmige Motette von Sebastian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!", in welcher der lyrische Schwung der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust.

Aber eine noch freiere und bis zum feinsten, mannigfaltigsten Ausdruck gesteigerte Entwickelung sollte die hier bezeichnete Ausbildung der rhythmischen Melodie auf der Grundlage der christlichen Harmonie, endlich in der Instrumentalmusik gewinnen. Ohne zunächst auf die intensive Bedeutung des Orchesters Rücksicht zu nehmen, erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit hier zuerst nur auf die formelle Erweiterung der ursprünglichen Tanzmelodie zu lenken. Durch die Ausbildung des Quartettes der Streichinstrumente bemächtigte sich die polyphone Richtung der selbständigen Behandlung der verschiedenen Stimmen, in gleicher Weise wie der Gesangstimmen in der Kirchenmusik, auch des Orchesters, und emanzipirte dieses somit aus der unterwürfigen Stellung, in der es bis dahin, wie noch heute in der italienischen Oper, eben nur zur rhythmisch-harmonischen Begleitung verwendet wurde. Höchst interessant und über das Wesen aller musikalischen Form einzig aufklärend ist es nun, zu beobachten, wie alles Trachten der deutschen Meister darauf ausging, der einfachen Tanzmelodie, von Instrumenten selbständig vorgetragen, eine allmählich immer reichere und breitere Entwickelung zu geben. Diese Melodie bestand ursprünglich nur aus einer kurzen Periode von wesentlichen vier Takten, welche verdoppelt oder auch vervierfacht wurden; ihr eine größere Ausdehnung zu geben, und so zu einer breiteren Form

zu gelangen, in welcher auch die Harmonie sich reicher entwickeln könne, scheint die Grundtendenz unserer Meister gewesen zu sein. Die eigenthümliche Kunstform der Fuge, auf die Tanzmelodie angewandt, gab Veranlassung zur Erweiterung auch der Zeitdauer des Stückes dadurch, daß diese Melodie in allen Stimmen abwechselnd vorgetragen, bald in Verkürzungen, bald in Verlängerungen, durch harmonische Modulation in wechselndem Lichte gezeigt, durch kontrapunktische Neben- und Gegenthemen in interessanter Bewegung erhalten wurde. Ein zweites Verfahren bestand darin, daß man mehrere Tanzmelodieen an einander fügte, sie je nach ihrem charakteristischen Ausdrucke mit einander abwechseln ließ, und ihre Verbindungen durch Übergänge, in welchen die kontrapunktische Kunst sich besonders hilfreich zeigte, herstellte. Auf dieser einfachen Grundlage bildete sich das eigenthümliche Kunstwerk der Symphonie aus. Haydn war der geniale Meister, der diese Form zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab. Während die italienische Opernmelodie bei ihrem dürftigen formellen Bau verblieben war, hatte sie jedoch im Munde der begabtesten und gefühlvollsten Sänger, getragen vom Athem des edelsten Musikorganes, eine den deutschen Meistern bis dahin unbekannte sinnlich-anmuthige Färbung erhalten, deren süßer Wohllaut ihren Instrumentalmelodieen abging. Mozart war es, der dieses Zaubers inne ward und, indem er der italienischen Oper die reichere Entwickelung der deutschen Instrumentalkompositionsweise zuführte, den vollen Wohllaut der italienischen Gesangsweise der Orchestermelodie wiederum mittheilte. Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn

durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat.

In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniß hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Andauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannigfaltigsten Nüancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer, keiner anderen Kunst erreichbaren Stärke anregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit offenbarend, daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß uns die Symphonie geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.

Die metaphysische Nothwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen. Betrachten wir die Geschichte der Entwickelung dieser Sprachen näher, so treffen wir noch heute in den sogenannten Wortwurzeln auf einen Ursprung, der uns deutlich zeigt, wie im ersten Anfange die Bildung des Begriffes von einem Gegenstande fast ganz mit dem subjektiven Gefühle davon zusammenfiel, und die Annahme, daß die erste Sprache der Menschen eine große Ähnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muß, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjektiv gefühlten Bedeutung der

Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstrakteren Sinne in der Weise, daß endlich eine nur noch konventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühl allen Antheil an dem Verständnisse derselben entzog, wie auch ihre Fügung und Konstruktion gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde. In nothwendiger Übereinstimmung mit der sittlichen Entwickelung der Menschen bildete sich in Sitte und Sprache gleichmäßig die Konvention aus, deren Gesetze nicht mehr dem natürlichen Gefühle verständlich waren, sondern durch einzig der Reflexion begreifliche Maximen der Erziehung auferlegt wurden. Seitdem nun die modernen europäischen Sprachen, noch dazu in verschiedene Stämme getheilt, mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein konventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdruckes. Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Civilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigenthümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und bis in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Theilnahme an den Produktionen der tiefsinnigsten Musikgenre's, der immer gesteigerte Eifer, die musikalische Ausbildung zu einem wesentlichen Theile der Erziehung zu bestimmen, dieß Alles, wie es klar ersichtlich und unleugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, daß mit der modernen Entwickelung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist, und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Röthigung zu ihrem Verständnisse in sich schließen muß, als eben jene Gesetze sie enthalten.

Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniß dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwickelungswege offen stehen. Entweder gänz-

liches Übertreten in das Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dieß leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist.

Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes Verlangen erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfniß inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfniß zu erklären, bestätigen wir zunächst die unvertilgbare Eigenthümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungsprozesses, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Kausalität drängte, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen; da es ihr vielmehr nicht zu antworten vermag, bringt sie in das kausale Vorstellungsvermögen des Zuhörers eine Verwirrung, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande ist, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urtheiles wird. Diese störende und doch so unerläßliche Frage in einem Sinne zu beantworten, daß sie von vornherein durch Beschwichtigung gewissermaßen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dieß gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dieß ist nur das Drama. Das Drama, im Moment seiner wirklichen scenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theilnahme an einer

vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand von Ekstase geräth, wo es jenes verhängnißvolle Warum? vergißt, und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinne — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet.

Die technischen Gesetze, nach welchen diese innige Verschmelzung der Musik mit der Poesie im Drama sich zu bewerkstelligen hat, versuchte ich schließlich in jenem dritten Theile der zuletzt genannten Schrift näher zu bezeichnen. Einen Versuch, Ihnen hier diese Darstellung zu wiederholen, verlangen Sie gewiß nicht von mir, denn bereits habe ich Sie wohl mit den vorangehenden Grundzügen nicht minder ermüdet als mich selbst, und an der eigenen Ermüdung gewahre ich, daß ich ganz gegen Willen mich wieder demjenigen Zustande nähere, der mich gefangen hielt, als ich vor Jahren jene theoretischen Schriften ausarbeitete, und der mein Gehirn so fremdartig krankhaft bedrückte, daß ich zuvor ihn als einen abnormen bezeichnet, in welchen zurückzufallen ich eine lebhafte Scheu trage. —

Abnorm nannte ich jenen Zustand, weil ich das in der künstlerischen Anschauung und Produktion mir unmittelbar gewiß und unzweifellos Gewordene, um es auch meinem reflektirenden Bewußtsein ganz klar zu machen, als ein theoretisches Problem zu behandeln mich gedrängt fühlte, und hierzu der abstrakten Meditation nöthig hatte. Nichts kann aber der künstlerischen Natur fremder und peinigender sein als ein solches, seinem gewöhnlichen durchaus entgegengesetztes, Denkverfahren. Er giebt sich ihm daher nicht mit der nöthigen kühlen Ruhe hin, die dem Theoretiker von Fach zu eigen ist; ihn drängt vielmehr eine leidenschaftliche Ungeduld, die ihm verwehrt, die nöthige Zeit auf sorgfältige Behandlung des Styles zu verwenden; die stets das ganze Bild seines Gegen-

standes in sich schließende Anschauung möchte er in jedem Satze vollständig geben; Zweifel daran, ob ihm dieß gelinge, treibt ihn zur fortgesetzten Wiederholung des Versuches, was ihn endlich mit Heftigkeit und einer Gereiztheit erfüllt, die dem Theoretiker durchaus fremd sein soll. Auch aller dieser Übel und Fehler wird er inne, und durch das Gefühl von ihnen von Neuem beunruhigt, endigt er hastig sein Werk mit dem Seufzer, doch wohl etwa nur von Dem verstanden zu werden, der mit ihm schon die gleiche künstlerische Anschauung theilt.

Somit glich mein Zustand einem Krampfe; in ihm suchte ich theoretisch Das auszusprechen, was durch unmittelbare künstlerische Produktion unfehlbar überzeugend mitzutheilen mir unter dem zuvor Ihnen bezeichneten Misverhältnisse meiner künstlerischen Tendenzen zu den Tendenzen unserer öffentlichen Kunst, namentlich des Operntheaters, verwehrt schien. Aus diesem qualvollen Zustande trieb es mich, zur normalen Ausübung meiner künstlerischen Fähigkeiten zurückzukehren. Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, daß ich, nur den Anforderungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von aller Möglichkeit entfernte, es unserem Opernrepertoire, wie es ist, einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichsten Umständen sollte dieses, eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musikalische Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können. Diese mir vorgestellte ideale Möglichkeit, bei der ich mich gänzlich von der modernen Oper entfernt hielt, schmeichelte meiner Phantasie und hob meine Geistesstimmung zu der Höhe, daß ich, alle theoretischen Grillen verjagend, durch von nun an ununterbrochene künstlerische Produktion mich, wie zu meiner Genesung nach schweren Leiden, wieder in mein eigenthümliches Naturell versenken konnte. Das Werk, von dem ich Ihnen spreche und welches ich seither größtentheils bereits auch durch musikalische Komposition ausgeführt habe, heißt „Der Ring des Nibelungen". Wenn Sie der gegenwärtige Versuch, andere meiner Operndichtungen

in prosaischer Übersetzung Ihnen vorzulegen, nicht verstimmt, dürften Sie mich vielleicht bereit finden, auch mit jenem Dramen-Cyklus ein Gleiches vornehmen zu lassen.

Während ich auf solche Weise, in gänzlicher Resignation auf fernere künstlerische Berührung mit der Öffentlichkeit, mich durch Ausführung neuer künstlerischer Pläne von den Leiden meines mühseligen Ausfluges in das Gebiet der spekulativen Theorie erholte und keine Veranlassung, namentlich auch nicht die thörichtesten Misverständnisse, welche meinen theoretischen Schriften allermeistens zu Theil wurden, mich wieder dazu bestimmen konnten, auf jenes Gebiet zurückzukehren, erlebte ich nun andererseits eine Wendung in meinen Beziehungen zur Öffentlichkeit, auf welche ich nicht im Mindesten gerechnet hatte. —

Meine Opern, von denen ich eine („Lohengrin") noch gar nicht, die anderen nur an dem Theater, an welchem ich zuvor selbst persönlich wirksam war, aufgeführt hatte, verbreiteten sich mit wachsendem Erfolge über eine immer größere Anzahl, endlich über alle Theater Deutschlands, und gelangten daselbst zu andauernder, unleugbarer Popularität. An dieser, im Grunde seltsam mich überraschenden Erscheinung erneuerte ich Wahrnehmungen, wie ich sie während meiner früheren praktischen Laufbahn oft gemacht, und die, wenn einerseits das Operntheater mich abstieß, andererseits mich immer wieder daran fesselten, indem sie mir Ausnahmen zeigten und durch einzelne ungemein reiche Leistungen und ihre Wirkungen mir Möglichkeiten aufdeckten, die, wie ich Ihnen oben andeutete, mich zum Erfassen idealer Entwürfe bestimmten. Ich war bei keiner von allen diesen Aufführungen meiner Opern zugegen, und konnte daher nur aus den Berichten verständiger Freunde, sowie aus dem charakteristischen Erfolge der Leistungen beim Publikum selbst, auf den Geist derselben schließen. Das Bild, welches ich mir aus den Berichten meiner Freunde zu entnehmen habe, ist nicht der Art, mich über den Geist jener Aufführungen im Allgemeinen zu einer günstigeren Ansicht zu stimmen, als

ich sie mir über den Charakter unserer Opernvorstellungen überhaupt hatte bilden müssen. In meinen pessimistischen Ansichten somit im Ganzen bestätigt, genoß ich nun aber den Vortheil des Pessimisten, über das hier und da auftauchende Gute, ja Ausgezeichnete, mich um so mehr zu freuen, als ich mich nicht berechtigt glaubte, es erwarten und fordern zu dürfen; während ich früher, als Optimist, das Gute und Ausgezeichnete, weil es möglich war, als strenge Forderung an Alles festgestellt hatte, was mich dann zu Intoleranz und Unerkenntlichkeit getrieben. Die einzelnen vortrefflichen Leistungen, von denen ich somit ganz unerwartet erfuhr, erfüllten mich mit neuer Wärme sowie zur dankbarsten Anerkennung; hatte ich bisher nur in einem allgemein vollkommen begründeten Zustande die Möglichkeit vollgiltiger Kunstleistungen erblickt, so stellte sich mir diese Möglichkeit jetzt als ausnahmsweise erreichbar dar.

Fast noch wichtiger regte mich aber die Wahrnehmung des außerordentlich warmen Eindruckes an, den meine Opern, und zwar selbst bei sehr zweifelhaften, oft sogar sehr entstellenden Aufführungen, dennoch auf das Publikum hervorgebracht hatten. Bedenke ich, wie abgeneigt und feindselig sich namentlich anfänglich die Kritiker, welchen meine zuvor erschienenen Kunstschriften ein Gräuel waren und die von meinen, obgleich in einer früheren Periode geschriebenen Opern hartnäckig annahmen, sie seien mit reflektirender Absichtlichkeit nach jenen Theorieen verfaßt, gegen diese Opern sich ausließen, so kann ich in dem ausgesprochenen Gefallen des Publikums an Werken gerade von meiner Tendenz nichts Anderes als ein sehr wichtiges und sehr ermuthigendes Zeichen erblicken. Ein von der Kritik unbeirrtes Gefallen des größeren Publikums war leicht verständlich, wenn einst die Kritiker, wie es in Deutschland geschah, ihm zuriefen: „Wendet euch ab von den verführerischen Sirenenklängen Rossini's, verschließt euer Ohr seinem leichten Melodieengetändel!" und das Publikum dennoch mit Vergnügen diese Melodieen hörte. Hier aber trat der Fall ein, wo die Kritiker unablässig das Publikum warnten,

sein Geld nicht für Dinge auszugeben, die ihm unmöglich Vergnügen machen könnten; denn was es einzig in der Oper suche, Melodieen, Melodieen — die seien in meinen Opern ganz und gar nicht vorhanden, sondern Nichts wie die langweiligsten Rezitative und der unverständlichste musikalische Gallimathias; kurz — „Zukunftsmusik"!

Nehmen Sie an, welchen Eindruck es nun auf mich machen mußte, nicht nur die unwiderleglichsten Beweise eines wirklich populären Erfolges meiner Opern beim gesammten deutschen Publikum, sondern auch persönliche Kundgebungen einer vollständigen Umkehr des Urtheils und der Gesinnung von solchen Leuten zu erhalten, die bis dahin, nur an der lasziveſten Tendenz der Oper und des Ballets Geschmack findend, mit Verachtung und Widerwillen jede Zumuthung, einer ernsteren Tendenz der dramatisch-musikalischen Kunst ihre Aufmerksamkeit zu widmen, von sich gewiesen hatten! Diese Begegnungen sind mir nicht selten zu Theil geworden, und welche ermuthigenden, tief versöhnenden Schlüsse ich aus ihnen ziehen zu dürfen glaubte, erlaube ich mir in Kürze Ihnen hier anzudeuten.

Offenbar handelte es sich hier nicht um die größere oder geringere Stärke meines Talentes, da selbst die mir feindseligsten Kritiker nicht gegen dieses, sondern gegen die von mir befolgte Tendenz sich aussprachen und meine endlichen Erfolge dadurch zu erklären suchten, daß mein Talent besser als meine Tendenz sei. Somit hatte ich, von der mir etwa schmeichelhaften Anerkennung meiner Fähigkeiten unberührt, mich eben nur dessen zu freuen, daß ich von einem richtigen Instinkte ausgegangen war, wenn ich in der gleichmäßigen gegenseitigen Durchdringung der Poesie und der Musik dasjenige Kunstwerk mir als zu ermöglichen dachte, welches im Moment der scenischen Aufführung mit unwiderstehlich überzeugendem Eindrucke wirken müßte, und zwar in der Weise, daß alle willkürliche Reflexion vor ihm sich in das reine menschliche Gefühl auflöse. Daß ich

diese Wirkung hier erreicht sah, trotz der noch jedenfalls sehr großen Schwächen der Aufführung, auf deren vollste Richtigkeit ich andererseits so sehr viel geben muß, dieß hat mich aber zu noch kühneren Ansichten von der all=ermöglichenden Wirksamkeit der Musik bestimmt, über die ich schließlich mich Ihnen noch ausführlicher verständlich zu machen suchen werde.

Über diesen schwierigen und doch so äußerst wichtigen Punkt mich klar mitzutheilen, kann ich nur hoffen, wenn ich nichts Anderes als die Form in's Auge fasse. In meinen theoretischen Arbeiten hatte ich versucht, mit der Form zugleich den Inhalt zu bestimmen; da dieß, eben in der Theorie, nur in abstrakter, nicht in konkreter Darstellung geschehen konnte, setzte ich mich hierbei nothwendig einer großen Unverständlichkeit oder doch Mißverständlichkeit aus. Ich möchte deßhalb, wie ich oben erklärte, ein solches Verfahren, auch in dieser Mittheilung an Sie, um keinen Preis gern wieder einschlagen. Dennoch erkenne ich das Mißliche, von einer Form zu sprechen, ohne ihren Inhalt in irgend einer Weise zu bezeichnen. Wie ich Ihnen anfänglich gestand, war es daher die durch Sie zugleich an mich ergangene Aufforderung, auch eine Übersetzung meiner Operndichtungen Ihnen vorzulegen, welche mich überhaupt bestimmen konnte, den Versuch zu machen, Ihnen giltige Aufklärungen über mein theoretisches Verfahren, so weit es mir selbst bewußt geworden ist, zu geben. Lassen Sie mich Ihnen daher ein Weniges über diese Dichtungen sagen; hoffentlich macht mir dieß möglich, Ihnen alsdann nur noch von der musikalischen Form zu sprechen, auf die es hier so sehr ankommt und über die sich so viel irrige Vorstellungen verbreitet haben.

Zuvörderst muß ich Sie aber um Nachsicht bitten, Ihnen diese Operndichtungen nicht anders als in prosaischer Übersetzung vorlegen zu können. Die unendlichen Schwierigkeiten, die uns die Übersetzung in Versen des „Tannhäuser“, welcher nun nächstens dem Pariser Publikum durch vollständige scenische Aufführung bekannt gemacht

werden soll, kostete, haben gezeigt, daß derartige Arbeiten eine Zeit erfordern, welche dießmal auf die Übersetzung meiner übrigen Stücke nicht verwendet werden konnte. Davon, daß diese Dichtungen auch durch die poetische Form einen Eindruck auf Sie machen sollten, muß ich daher gänzlich absehen und einzig mich damit begnügen, Ihnen den Charakter des Süjets, die dramatische Behandlung und ihre Tendenz zu zeigen, um dadurch Sie auf den Antheil hinzuweisen, den der Geist der Musik an ihrer Konzeption und Gestaltung hatte. Möge hierfür diese Übersetzung genügen, die keinen andern Anspruch macht, als den ursprünglichen Text so wortgetreu wie möglich wiederzugeben.

Die drei ersten dieser Dichtungen: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", waren von mir bereits vor der Abfassung meiner theoretischen Schriften verfaßt, komponirt und, mit Ausnahme des „Lohengrin", auch scenisch aufgeführt. An ihnen (wenn dieß an der Hand des Süjets vollständig möglich wäre) könnte ich Ihnen daher den Gang der Entwickelung meiner künstlerischen Produktivität bis zu dem Punkte nachweisen, wo ich mich veranlaßt sah, mir theoretisch Rechenschaft über mein Verfahren zu geben. Doch erwähne ich dieß nur, um Sie darauf aufmerksam zu machen, wie sehr man sich irrt, wenn man diesen drei Arbeiten unterlegen zu müssen glaubt, ich habe sie mit bewußter Absicht nach mir gebildeten abstrakten Regeln abgefaßt. Lassen Sie sich vielmehr sagen, daß selbst meine kühnsten Schlüsse auf die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form mir dadurch sich aufdrängten, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungen-Drama, von welchem ich sogar schon einen Theil gedichtet hatte, im Kopfe trug und dort in der Weise ausbildete, daß meine Theorie fast nichts Anderes als ein abstrakter Ausdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war. Mein eigentlichstes System, wenn Sie es so nennen wollen, findet daher in jenen drei ersten Dichtungen nur erst eine sehr bedingte Anwendung.

Anders verhält es sich jedoch mit dem letzten der Gedichte, welches ich Ihnen vorlege, „Tristan und Isolde". Dieses entwarf ich und führte es aus, nachdem ich bereits den größeren Theil der Nibelungenstücke vollständig in Musik gesetzt hatte. Die äußerliche Veranlassung zu dieser Unterbrechung in jener großen Arbeit war der Wunsch, ein seiner scenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher aufführbares Werk zu liefern; ein Wunsch, zu dem mich einerseits das Bedürfniß, endlich wieder Etwas von mir auch hören zu können, trieb, sowie andererseits die zuvor Ihnen bezeichneten ermuthigenden und versöhnenden Erfahrungen von den Aufführungen meiner älteren Werke in Deutschland, mir diesen Wunsch jetzt wiederum als erreichbar darstellten. An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produziren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan" empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Übung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit!

In Kürze lassen Sie mich einer Oper gedenken, welche noch dem „Fliegenden Holländer" voranging: „Rienzi", ein Werk voll jugendlichen Feuers, welches mir meinen ersten Erfolg in Deutschland verschaffte, und nicht nur an dem Theater, wo ich es zuerst aufführte,

in Dresden, sondern seitdem auch auf vielen anderen Theatern fortgesetzt neben meinen übrigen Opern gegeben wird. Ich lege auf dieses Werk, welches seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontini's sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genre's der Großen Oper Auber's, Meyerbeer's und Halévy's, verdankte, — ich lege, sage ich, auf dieses Werk heute und Ihnen gegenüber keinen besonderen Nachdruck, weil in ihm noch kein wesentliches Moment meiner später sich geltend machenden Kunstanschauung ersichtlich enthalten ist, und es mir hier nicht darauf ankommen kann, mich Ihnen als glücklicher Opernkomponist darzustellen, sondern Sie über eine problematische Richtung meiner Tendenzen aufzuklären. Dieser „Rienzi“ ward während meines ersten Aufenthaltes in Paris vollendet, ich hatte die glänzende Große Oper vor mir und war vermessen genug, mir mit dem Wunsche zu schmeicheln, mein Werk dort aufgeführt zu sehen. Sollte dieser Jugendwunsch je noch in Erfüllung gehen, so müßten Sie mit mir die Schicksalsführungen gewiß sehr wunderlich nennen, die zwischen Wunsch und Erfüllung einen so langen Zeitraum, und von ihm so gänzlich ablenkende Erfahrungen, eintreten ließen.

Auf diese fünfaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper, folgte unmittelbar „Der fliegende Holländer“, den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte. Sie sehen, daß der Glanz des Pariser Ideals vor mir verblich, und ich die Gesetze der Form für meine Konzeptionen aus einem anderen Quelle zu schöpfen begann, als aus dem vor mir ausgebreiteten Meere der giltigen Öffentlichkeit. Der Inhalt meiner Stimmung liegt Ihnen vor: in dem Gedichte liegt es deutlich ausgesprochen. Welcher dichterische Werth ihr zugesprochen werden dürfe, weiß ich nicht; doch weiß ich, daß ich namentlich schon bei der Abfassung des Gedichtes mich anders fühlte, als bei der Aufzeichnung meines Libretto's zu „Rienzi“, wo ich eben nur noch einen „Operntext“ im Sinne hatte,

der es mir ermöglichen sollte, alle die vorgefundenen, gesetzgebenden Formen der eigentlichen großen Oper, als da sind: Introduktionen, Finale's, Chöre, Arien, Duetten, Terzetten u. s. w., so reichlich als möglich auszufüllen.

Mit diesem und allen folgenden Entwürfen wendete ich mich auch für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiete ein- für allemal zum Gebiete der Sage. Ich unterlasse hier, Ihnen die inneren Tendenzen zu bezeichnen, welche mich bei dieser Entscheidung leiteten, und hebe dafür nur Dieses hervor: welchen Einfluß diese Stoffwahl auf die Bildung der poetischen und namentlich musikalischen Form übte.

Alles nöthige Detail zur Beschreibung und Darstellung des Historisch-konventionellen, was eine bestimmte, entlegene Geschichtsepoche, um den Vorgang genau verständlich zu machen, erfordert, und was vom historischen Roman- oder Dramendichter in unseren Zeiten deßhalb so umständlich breit ausgeführt wird, konnte ich übergehen. Und hiermit war, wie der Dichtung, so namentlich der Musik, die Nöthigung zu einer ihnen ganz fremden, und der Musik vor Allem ganz unmöglichen Behandlungsweise benommen. Die Sage, in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen, äußerst prägnanten und deßhalb schnell verständlichen Form zu geben. Eine Ballade, ein volksthümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns diesen Charakter mit größter Eindringlichkeit bekannt zu machen. Diese sagenhafte Färbung, in welcher sich uns ein rein menschlicher Vorgang darstellt, hat namentlich auch den wirklichen Vorzug, die oben von mir dem Dichter zugewiesene Aufgabe, der Frage nach dem Warum? beschwichtigend vorzubeugen, ganz ungemein zu erleichtern. Wie durch die charakteristische Scene, so durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo

er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte, weßhalb er da auch stets nach dem Warum frug, gleichsam um seine Scheu vor dem Unbegreiflichen der Welt zu überwinden, der Welt, die ihm nun so klar und hell verständlich wird. Wie diesen hellsehend machenden Zauber endlich die Musik vollständig ausführen soll, begreifen Sie nun leicht. —

Schon für die dichterische Ausführung des Stoffes giebt dessen sagenhafter Charakter aus dem angeführten Grunde aber den wesentlichen Vortheil, daß, während der einfache, seinem äußeren Zusammenhange nach leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorganges nöthig macht, dagegen nun der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann, dieser inneren Seelenmotive, welche schließlich einzig uns die Handlung als nothwendig erklären sollen, und zwar dadurch, daß wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch theilnehmen.

Sie bemerken beim Überblick der Ihnen vorgelegten Dichtungen leicht, daß ich des hiermit bezeichneten Vortheiles mir erst allmählich bewußt wurde, und erst allmählich seiner mich zu bedienen lernte. Schon das mit jedem Gedichte zunehmende äußere Volumen bezeugt Ihnen dieses. Sie werden bald ersehen, daß meine anfängliche Befangenheit dagegen, der Dichtung eine breitere Entwickelung zu geben, namentlich auch mit daher rührte, daß ich zunächst immer noch zu sehr die herkömmliche Form der Opernmusik im Auge hatte, welche bisher ein Gedicht unmöglich machte, das nicht zahlreiche Wortwiederholungen erlaubte. Im „Fliegenden Holländer" hatte ich im Allgemeinen nur erst darauf Acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrigue auszuschließen, und dafür diejenigen

Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes, da sie mir hier mit der Eigenthümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zusammenzufallen schien, in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, daß jene Farbe selbst zur Aktion wurde.

Ungleich stärker finden Sie vielleicht schon die Handlung des „Tannhäuser“ aus ihren inneren Motiven entwickelt. Die entscheidende Katastrophe geht hier ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgensten inneren Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Elemente angehört.

Das ganze Interesse des „Lohengrin“ beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elsa's: das Bestehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers, hängt einzig von der Enthaltung von der Frage nach seinem Woher? ab. Aus der innersten Noth des weiblichen Herzens ringt sich diese Frage wie ein Schrei los, und — der Zauber ist verschwunden. Sie ahnen, wie eigenthümlich dieses tragische Woher? mit dem zuvor von mir bezeichneten theoretischen Warum? zusammenfällt!

Auch ich, wie ich Ihnen erzählt, fühlte mich zu dem Woher? und Warum? gedrängt, vor welchem für längere Zeit der Zauber meiner Kunst mir verschwand. Doch meine Bußzeit lehrte mich die Frage überwinden. Jeder Zweifel war mir endlich entnommen, als ich mich dem „Tristan“ hingab. Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kund-

machung der inneren Motive, angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.

Vielleicht werden Sie an der Ausführung dieses Gedichtes Vieles zu weit in das intime Detail gehend finden, und, sollten Sie diese Tendenz als dem Dichter erlaubt anerkennen wollen, doch nicht begreifen, wie dieser es wagen konnte, alle diese feinen Details dem Musiker zur Ausführung zu übergeben. Sie würde demnach hierin dieselbe Befangenheit einnehmen, die mich noch bei der Konzeption des „Fliegenden Holländer" bestimmte, in der Dichtung nur sehr allgemeine Kontouren zu entwerfen, welche nur einer absolut musikalischen Ausführung in die Hand arbeiten sollten. Lassen Sie mich Ihnen hierauf aber sogleich Eines erwidern, nämlich: daß, wenn dort die Verse darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phrasen und der Worte, als Unterlage unter die Opernmelodie, zu der dieser Melodie nöthigen Breite ausgedehnt zu werden, in der musikalischen Ausführung des „Tristan" gar keine Wortwiederholung mehr stattfindet, sondern im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruirt ist.

Sollte mein Verfahren mir durchgehends gelungen sein, so dürften Sie vielleicht einzig schon hiernach mir das Zeugniß geben, daß bei diesem Verfahren eine bei Weitem innigere Verschmelzung des Gedichtes mit der Musik zu Stande kommen müsse, als bei dem früheren; und wenn ich zu gleicher Zeit hoffen dürfte, daß Sie meiner dichterischen Ausführung des „Tristan" an sich mehr Werth beilegen können als der bei meinen früheren Arbeiten mir möglichen, so müßten Sie schon aus diesem Umstande schließen, daß die im Gedichte

vollständig bereits vorgebildete musikalische Form zunächst mindestens eben der dichterischen Arbeit vortheilhaft gewesen wäre. Wenn demnach die vollständige Vorbildung der musikalischen Form dem Gedichte selbst bereits einen besonderen Werth, und zwar ganz im Sinne des dichterischen Willens, zu geben vermag, so frügе es sich nur noch, ob hierdurch die musikalische Form der Melodie selbst nicht etwa einbüße, indem sie für ihre Bewegung und Entwickelung ihrer Freiheit verlustig ginge?

Hierauf lassen Sie sich nun vom Musiker antworten, und Ihnen, mit dem tiefsten Gefühle von der Richtigkeit derselben, die Behauptung zurufen: daß bei diesem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte.

Mit der theoretischen Beweisführung für diese Behauptung glaube ich am besten meine Mittheilung an Sie nun abschließen zu können. Ich will es versuchen, indem ich endlich nur noch die musikalische Form, die Melodie, in's Auge fasse. —

In dem so oft und grell gehörten Rufe unserer oberflächlichen Musikdilettanten nach „Melodie, Melodie!" liegt für mich die Bestätigung dafür, daß sie ihren Begriff der Melodie Musikwerken entnehmen, in denen neben der Melodie anhaltende Melodieenlosigkeit vorkommt, welche die von ihnen gemeinte Melodie erst in das ihnen so theuere Licht setzt. In der Oper versammelte sich in Italien ein Publikum, welches seinen Abend mit Unterhaltung zubrachte; zu dieser Unterhaltung gehörte auch die auf der Scene gesungene Musik, der man von Zeit zu Zeit in Pausen der Unterbrechung der Konversation zuhörte; während der Konversation und der gegenseitigen Besuche in den Logen fuhr die Musik fort, und zwar mit der Aufgabe, welche man bei großen Diners der Tafelmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauteren Ausbruch zu bringen. Die Musik, welche zu diesem Zwecke und während

dieser Konversation gespielt wird, füllt die eigentliche Breite einer italienischen Opernpartitur aus, wogegen diejenige Musik, der man wirklich zuhört, vielleicht den zwölften Theil derselben ausmacht. Eine italienische Oper muß wenigstens *eine* Arie enthalten, der man gern zuhört; soll sie Glück machen, so muß wenigstens sechsmal die Konversation unterbrochen und mit Theilnahme zugehört werden können; der Komponist, der aber ein ganzes dutzendmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf seine Musik zu ziehen weiß, wird als ein unerschöpfliches melodisches Genie gefeiert. Wie sollte es nun diesem Publikum verdacht werden können, wenn es, plötzlich einem Werke sich gegenüber befindend, welches während seiner ganzen Dauer und für alle seine Theile eine gleiche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, aus allen seinen Gewohnheiten bei musikalischen Aufführungen sich gerissen sieht und unmöglich Dasjenige mit der geliebten Melodie für identisch erklären kann, was ihm im glücklichsten Falle nur als eine Veredelung des musikalischen Geräusches gelten mag, welches in seiner naiveren Anwendung sonst ihm die angenehmste Konversation erleichterte, während es jetzt ihm mit der Prätension sich aufdrängt, wirklich gehört zu werden? Es würde wiederholt nach seinen sechs bis zwölf Melodieen rufen, schon um in der Zwischenzeit Veranlassung und Schutz für die Konversation, den Hauptzweck des Opernabends, zu gewinnen.

Wirklich muß, was aus einer sonderbaren Befangenheit für Reichthum gehalten wird, dem gebildeteren Geiste als Armuth erscheinen. Die auf diesen Irrthum begründeten lauten Forderungen kann man dem eigentlichen großen Publikum verzeihen, nicht aber dem Kunstkritiker. Suchen wir daher, so weit dieß möglich, über den Irrthum und dessen Grund zu belehren.

Setzen wir zuerst fest, *daß die einzige Form der Musik die Melodie ist*, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen,

aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nöthigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgiltig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen. Im Munde des ungebildeteren Opernfreundes, und einer wirklichen Musik gegenüber, bekennt dieser Ausspruch aber, daß nur eine bestimmte, enge Form der Melodie gemeint sei, welche, wie wir zum Theil bereits sahen, der Kindheit der musikalischen Kunst angehört, weßhalb das ausschließliche Gefallen an ihr uns auch wirklich kindisch erscheinen muß. Hier handelt es sich daher weniger um die Melodie, als um die beschränkte erste reine Tanzform derselben.

In Wahrheit will ich hier nichts Geringschätzendes über diesen ersten Ursprung der melodischen Form ausgesagt haben. Daß sie die Grundlage der vollendeten Kunstform der Beethoven'schen Symphonie ist, glaube ich nachgewiesen zu haben, und somit wäre ihr etwas ganz Erstaunliches zu danken. Aber nur dieß Eine ist zu beachten, daß diese Form, welche sich in der italienischen Oper in primitiver Unentwickeltheit erhalten, in der Symphonie eine Erweiterung und Ausbildung erhalten hat, durch welche sie zu jener ursprünglichen sich wie die blüthengekrönte Pflanze zum Schößling verhält. Ich acceptire demnach die Bedeutung der ursprünglichen melodischen Form als Tanzform vollständig, und, getreu dem Grundsatze, daß jede noch so entwickelte Form ihren Ursprung noch erkenntlich in sich tragen muß, wenn sie nicht unverständlich werden soll, will ich diese Tanzform in der Beethoven'schen Symphonie noch wiederfinden, ja diese Symphonie, als melodischen Komplex, für nichts Anderes als für die idealisirte Tanzform selbst angesehen wissen.

Zunächst aber beachten wir, daß diese Form sich über alle Theile der Symphonie erstreckt, und hierin das Gegenstück zur italienischen Oper insofern bildet, als dort die Melodie gänzlich vereinzelt [illegible]

und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Melodieen durch eine Verwendung der Musik ausgefüllt werden, die wir einzig als absolut unmelodisch bezeichnen müssen, weil in ihr die Musik noch nicht aus dem Charakter des bloßen Geräusches heraustritt. Noch bei den Vorgängern Beethoven's sehen wir diese bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten: wenn Haydn namentlich zwar schon diesen Zwischensätzen eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben vermochte, so war Mozart, der sich hierin bei Weitem mehr der italienischen Auffassung der melodischen Form näherte, oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigt, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodieen auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozart'schen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servirens und Deservirens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt. Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven's ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodieen selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben.

Dieses Verfahren näher zu beleuchten, so ungemein interessant es wäre, müßte hier zu weit führen. Doch kann ich nicht umhin, Sie namentlich auf die Konstruktion des ersten Satzes der Beethoven'schen Symphonie aufmerksam zu machen. Hier sehen wir die eigentliche Tanzmelodie bis in ihre kleinsten Bestandtheile zerlegt, deren jeder, oft sogar nur aus zwei Tönen bestehend, durch bald vorherrschend rhythmische, bald harmonische Bedeutung interessant und ausdrucksvoll erscheint. Diese Theile fügen sich nun wieder zu immer neuen Gliederungen, bald in konsequenter Reihung stromartig anwachsend, bald wie im Wirbel sich zertheilend, immer durch eine so

plastische Bewegung fesselnd, daß der Zuhörer keinen Augenblick sich ihrem Eindrucke entziehen kann, sondern, zu höchster Theilnahme gespannt, jedem harmonischen Tone, ja, jeder rhythmischen Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen muß. Der ganz neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwickelung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war.

Auffallend ist nun, daß dieses auf dem Felde der Instrumentalmusik gewonnene Verfahren von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Choral- und Orchestermusik angewandt wurde, nie vollgiltig bisher aber auf die Oper. Beethoven hat in seiner großen Messe Chor und Orchester fast ganz wieder wie in der Symphonie verwendet: es war ihm diese symphonische Behandlung möglich, weil in den kirchlichen, allgemein bekannten, fast nur noch symbolisch bedeutungsvollen Textworten ihm, wie in der Tanzmelodie selbst, eine Form gegeben war, die er durch Trennung, Wiederholung, neue Anreihung u. s. w. fast ähnlich wie jene zerlegen und neu verbinden konnte. Unmöglich konnte ein sinnvoller Musiker aber ebenso mit den Textworten einer dramatischen Dichtung verfahren wollen, weil diese nicht mehr nur symbolische Bedeutung, sondern eine bestimmte logische Konsequenz enthalten sollen. Dieß war aber nur von denjenigen Textworten zu verstehen, die andererseits wiederum nur für die herkömmlichen Formen der Oper berechnet waren; dagegen mußte die Möglichkeit offen bleiben, in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form zu erhalten, welches, indem es diese reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innersten Gesetzen der dramatischen Form am besten entsprach.

Über das hier berührte, theoretisch äußerst schwer zu behandelnde Problem glaube ich am besten in metaphorischer Form mich deutlich machen zu können.

Ich nannte die Symphonie das erreichte Ideal der melodischen Tanzform. Wirklich enthält noch die Beethoven'sche Symphonie in dem mit „Menuetto" oder „Scherzo" bezeichneten Theile eine ganz primitive wirkliche Tanzmusik, zu der sehr füglich auch getanzt werden könnte. Es scheint den Komponisten eine instinktive Nöthigung dazu bestimmt zu haben, einmal im Verlaufe seines Werkes die reale Grundlage desselben ganz unmittelbar zu berühren, wie um mit den Füßen nach dem Boden zu fassen, der ihn tragen soll. In den übrigen Sätzen entfernt er sich immermehr von der Möglichkeit, zu seiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte dieses denn ein so idealer Tanz sein, daß er zu dem primitiven Tanze sich verhielte, wie die Symphonie sich zur ursprünglichen Tanzweise verhält. Deßhalb hier auch ein gewisses Zagen des Komponisten, gewisse Gränzen des musikalischen Ausdruckes nicht zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche, tragische Tendenz nicht zu hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte.

Der zu seiner Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit *die dramatische Aktion*. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise. Auch der ursprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares; diese einfache, den sinnlichsten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichsten Entwickelung bis zur Darlegung der innigsten Seelenmotive gedacht, ist nichts Anderes als die dramatische Aktion. Daß diese sich nicht genügend in unserem *Ballet* darstellt, erlassen Sie mir hoffentlich näher zu belegen. Das Ballet ist der vollkommen ebenbürtige Bruder der Oper, von derselben fehlerhaften Grundlage ausgehend wie diese.

weßhalb wir beide, wie zur Deckung ihrer gegenseitigen Blößen, gern Hand in Hand gehend sehen.

Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur die scenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst.

In Bezug auf diese Behauptung, die ich schon zuvor begründete, habe ich, die melodische Form betreffend, hier nur noch anzudeuten, welche belebende und erweiternde Einwirkung auf diese Form das ganz entsprechende Gedicht auszuüben im Stande sein kann. Der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksvermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, wird sich veranlaßt sehen, den feinsten und innigsten Nüancen dieser Melodie, die mit einer einzigen harmonischen Wendung ihren Ausdruck auf das Ergreifendste umstimmen kann, von seinem Gebiete aus entgegenzukommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opernmelodie nicht mehr beängstigen, etwa nur einen inhaltlosen, trockenen Kanevas zu geben; vielmehr wird er dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimniß ablauschen, daß die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwickelung fähig ist, als ihm dieß bisher in der Symphonie selbst möglich dünken durfte, und, diese Entwickelung vorahnend, bereits die poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit entwerfen.

Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Gränzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der scenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie

ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.“

In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.

Nothwendig wird der Symphoniker nicht ohne sein eigenthümlichstes Werkzeug diese Melodie gestalten können; dieses Werkzeug ist das Orchester. Daß er dieses hierzu in einem ganz anderen Sinne verwenden wird, als der italienische Opernkomponist, in dessen Händen das Orchester nichts Anderes als eine monströse Guitarre zum Akkompagnement der Arie war, brauche ich Ihnen nicht näher hervorzuheben.

Es wird zu dem von mir gemeinten Drama in ein ähnliches Verhältniß treten, wie ungefähr es der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm. Dieser war stets gegenwärtig, vor seinen Augen legten sich die Motive der vorgehenden Handlung dar, er suchte diese Motive zu ergründen und aus ihnen sich ein Urtheil über die Handlung zu bilden. Nur war diese Theilnahme des Chores durchgehends mehr reflektirender Art, und er selbst blieb der Handlung wie ihren Motiven fremd. Das Orchester des modernen Symphonikers dagegen wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Antheil treten, daß es, wie es einerseits als verkörperte Harmonie den bestimmten Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, andererseits die Melodie selbst im nöthigen ununterbrochenen Flusse erhält und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mittheilt. Müssen wir diejenige Kunstform als die ideale ansehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden kann,

und durch welche sich die Anschauung des Künstlers am reinsten dem unmittelbaren Gefühle mittheilt, so ist, wenn wir im musikalischen Drama, unter den bezeichneten Voraussetzungen, diese ideale Kunstform erkennen wollen, das Orchester des Symphonikers das wunderbare Instrument zur einzig möglichen Darstellung dieser Form. Daß ihm und seiner Bedeutung gegenüber der Chor, der in der Oper auch bereits die Bühne selbst bestiegen hat, die Bedeutung des antiken griechischen Chores gänzlich verliert, liegt offen; er kann jetzt nur noch als handelnde Person mit begriffen werden, und wo er als solche nicht erforderlich ist, wird er uns in Zukunft daher störend und überflüssig dünken müssen, da seine ideale Betheiligung an der Handlung gänzlich an das Orchester übergegangen ist, und von diesem in stets gegenwärtiger, nie aber störender Weise kundgegeben wird.

Ich greife von Neuem zur Metapher, um Ihnen schließlich das Charakteristische der von mir gemeinten, großen, das ganze dramatische Tonstück umfassenden Melodie zu bezeichnen, und halte mich hierzu an den Eindruck, den sie hervorbringen muß. Das unendlich reich verzweigte Detail in ihr soll sich keinesweges nur dem Kenner, sondern auch dem naivsten Laien, sobald er nur erst zur gehörigen Sammlung gekommen ist, offenbaren. Zunächst soll sie daher etwa die Wirkung auf seine Stimmung ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen; das Eigenthümliche dieses Eindruckes, den ich in allen seinen Seelenwirkungen auszuführen dem erfahrenen Leser überlasse, ist das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens. Für den Zweck des Kunstwerkes kann es im Allgemeinen durchaus genügen, diesen Grundeindruck hervorgebracht zu haben, und durch ihn den Hörer unvermerkt zu lenken und der höheren Absicht nach weiter zu stimmen; er nimmt hierdurch unbewußt die höhere Tendenz in sich auf. Wie nun aber der Besucher des Waldes, wenn er sich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck

zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke; lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wieder zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchtheil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was Anderes würde er zu hören bekommen, als etwa — welche Melodie? —

Wie unendlich viele technische Details ich bei der vorangehenden flüchtigen und doch bereits vielleicht zu ausführlichen Darstellung unberührt lasse, können Sie leicht denken, namentlich wenn Sie erwägen, daß diese Details ihrer Natur nach selbst in der theoretischen Darstellung unerschöpflich mannigfaltig sind. Um über alle Einzelheiten der melodischen Form, wie ich sie aufgefaßt wissen will, mich klar zu machen, ihre Beziehungen zur eigentlichen Opernmelodie und die Möglichkeiten ihrer Erweiterung sowohl für den periodischen Bau als namentlich auch in harmonischer Hinsicht deutlich zu bezeichnen, müßte ich geradeweges in meinen unfruchtbaren ehemaligen Versuch zurückfallen. Ich bescheide mich daher, dem willigen Leser nur die allgemeinsten Tendenzen zu geben, denn in Wahrheit nahen wir uns

selbst in dieser Mittheilung schon dem Punkte, wo schließlich nur das Kunstwerk selbst noch vollen Aufschluß geben kann.

Sie würden irren, wenn Sie glaubten, mit dieser letzten Wendung wollte ich auf die bevorstehende Aufführung meines „Tannhäuser“ hindeuten. Sie kennen meine Partitur des „Tristan“, und, wenngleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, daß vom „Tannhäuser“ zum „Tristan“ ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum „Tannhäuser“ zurückgelegt hatte. Wer also diese Mittheilung an Sie eben nur für eine Vorbereitung auf die Aufführung des „Tannhäuser“ ansehen wollte, würde zum Theil sehr irrige Erwartungen hegen.

Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen „Tannhäuser“ auch vom Pariser Publikum mit Gunst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Theile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken. Was jedoch schon diese Arbeit einigermaßen von den Werken meiner Vorgänger unterscheiden mag, gestatten Sie mir in Kürze Ihnen anzudeuten.

Offenbar hat Alles, was ich hier als strengste Konsequenz eines idealen Verfahrens bezeichnet habe, unseren großen Meistern von je auch nahe gelegen. Aus rein abstrakter Reflexion sind auch mir ja diese Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunstwerkes nicht aufgegangen, sondern ganz bestimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unserer Meister, die mich auf jene Folgerungen brachten. Standen dem großen Gluck nur noch die Engigkeit und Steifheit der vorgefundenen und von ihm keineswegs prinzipiell erweiterten, meist noch ganz unvermittelt neben einander stehenden Opernformen entgegen, so haben schon seine Nachfolger diese Formen Schritt für Schritt auf eine Weise zu erweitern und unter sich zu

verbinden gewußt, daß sie, namentlich wenn eine bedeutende dramatische Situation hierzu Veranlassung gab, schon vollkommen für den höchsten Zweck genügten. Das Große, Mächtige und Schöne der dramatisch-musikalischen Konzeption, was wir in vielen Werken verehrter Meister vorfinden und wovon zahlreiche Kundgebungen näher zu bezeichnen mich hier unnöthig dünkt, ist Niemand williger entzückt anzuerkennen als ich, da ich mir selbst nicht verheimliche, in den schwächeren Werken frivoler Komponisten auf einzelne Wirkungen getroffen zu sein, die mich in Erstaunen setzten und über die bereits zuvor Ihnen einmal angedeutete, ganz unvergleichliche Macht der Musik belehrten, die vermöge ihrer unerschütterlichen Bestimmtheit des melodischen Ausdruckes selbst den talentlosesten Sänger so hoch über das Niveau seiner persönlichen Leistungen hinaufhebt, daß er eine dramatische Wirkung hervorbringt, welche selbst dem gewiegtesten Künstler des rezitirenden Schauspieles unerreichbar bleiben muß. Was von je mich aber desto tiefer verstimmte, war, daß ich alle diese unnachahmlichen Vorzüge der dramatischen Musik in der Oper nie zu einem alle Theile umfassenden gleichmäßig reinen Styl ausgebildet antraf. In den bedeutendsten Werken fand ich neben dem Vollendetsten und Edelsten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnlose, ausdruckslos Konventionelle, ja Frivole zur Seite.

Wenn wir meist überall die unschöne und jeden vollendeten Styl verwehrende Nebeneinanderstellung des absoluten Rezitatives und der absoluten Arie festgehalten, und hierdurch den musikalischen Fluß (eben auf Grundlage eines fehlerhaften Gedichtes) immer unterbrochen und verhindert sehen, so treffen wir in den schönsten Scenen unserer großen Meister diesen Übelstand oft schon ganz überwunden an; dem Rezitativ selbst ist dort bereits rhythmisch-melodische Bedeutung gegeben, und es verbindet sich unvermerkt mit dem breiteren Gefüge der eigentlichen Melodie. Der großen Wirkung dieses Verfahrens inne geworden, wie peinlich muß gerade nun es uns berühren, wenn plötzlich ganz unvermittelt der banale Akkord hineintritt, der uns an-

zeigt: nun wird wieder das trockene Rezitativ gesungen. Und ebenso plötzlich tritt dann auch wieder das volle Orchester mit dem üblichen Ritornell zur Ankündigung der Arie ein, dasselbe Ritornell, das anderswo unter der Behandlung desselben Meisters bereits so bedeutungsvoll innig zur Verbindung und zum Übergange verwendet worden war, daß wir in ihm selbst eine vielsagende Schönheit gewahrten, welche uns über den Inhalt der Situation den interessantesten Aufschluß gab. Wie nun aber, wenn ein geradesweges nur auf Schmeichelei für den niedrigsten Kunstgeschmack berechnetes Stück unmittelbar einer jener Blüthen der Kunst folgt? Oder gar, wenn eine ergreifend schöne, edle Phrase plötzlich in die stabile Kadenz mit den üblichen zwei Läufern und dem forcirten Schlußtone ausgeht, mit welchen der Sänger ganz unerwartet seine Stellung zu der Person, an welche jene Phrase gerichtet war, verläßt, um an der Rampe unmittelbar zur Klaque gewandt dieser das Zeichen zum Applaus zu geben?

Es ist wahr, die zuletzt bezeichneten Inkonsequenzen kommen nicht eigentlich bei unseren wirklich großen Meistern vor, sondern vielmehr bei denjenigen Komponisten, bei denen wir uns mehr nur darüber wundern, wie sie sich auch jene hervorgehobenen Schönheiten zu eigen machen konnten. Das so sehr Bedenkliche dieser Erscheinung besteht aber eben darin, daß nach all' dem Edlen und Vollendeten, was großen Meistern bereits gelang, und wodurch sie die Oper so nahe an die Vollendung eines reinen Styles brachten, diese Rückfälle immer wieder eintreten konnten, ja die Unnatur stärker als je wieder hervorzutreten vermochte.

Unstreitig ist die demüthigende Rücksicht auf den Charakter des eigentlichen Opernpublikums, wie sie in schwächeren Künstlernaturen schließlich immer einzig in das Gewicht fällt, hiervon der Hauptgrund. Habe ich doch selbst von Weber, diesem reinen, edeln und innigen Geiste, erfahren, daß er, vor den Konsequenzen seines stylvollen Verfahrens dann und wann zurückschreckend, seiner Frau das

Recht der „Gallerie", wie er es nannte, ertheilte, und im Sinne dieser Gallerie sich gegen seine Konzeptionen diejenigen Einwendungen machen ließ, die ihn bestimmen sollten, hier und da es mit dem Style nicht zu streng zu nehmen, sondern weisliche Zugeständnisse zu machen.

Diese „Zugeständnisse", die mein erstes, geliebtes Vorbild, Weber, dem Opernpublikum noch machen zu müssen glaubte, werden Sie, ich glaube mich dessen rühmen zu können, in meinem „Tannhäuser" nicht mehr antreffen, und, was die Form meines Werkes betrifft, beruht hierin vielleicht das Wesentlichste, was meine Oper von der meiner Vorgänger unterscheidet. Ich bedurfte hierzu durchaus keines besonderen Muthes; denn eben aus den wahrgenommenen Wirkungen des Gelungensten im bisherigen Operngenre auf das Publikum habe ich eine Meinung über dieses Publikum fassen lernen, die mich zu den günstigsten Ansichten geführt hat. Der Künstler, der sich mit seinem Kunstwerke nicht an die abstrakte, sondern an die intuitive Apperzeption wendet, führt tief absichtlich sein Werk nicht dem Kunstkenner, sondern dem Publikum vor. Nur inwieweit dieses Publikum das kritische Element in sich aufgenommen und dagegen die Unbefangenheit der rein menschlichen Anschauung verloren haben möchte, kann den Künstler ängstigen. Ich halte nun das bisherige Operngenre, gerade der in ihm so stark enthaltenen Konzessionen wegen, für ganz dazu gemacht, dadurch, daß es das Publikum im Unsicheren darüber läßt, woran es sich zu halten habe, in dem Grade zu verwirren, daß ein unzeitiges und falsches Reflektiren sich ihm unwillkürlich aufdrängt, und seine Befangenheit durch das Geschwätz aller Derjenigen, die in seiner eigenen Mitte als Kenner zu ihm sprechen auf das Bedenklichste gesteigert werden muß. Beobachten wir dagegen, mit wie unendlich größerer Sicherheit sich das Publikum vor einem nur recitirten Drama, im Schauspiel ausspricht, und Nichts in der Welt es hier bestimmen kann, eine abgeschmackte Handlung vernünftig, eine unpassende Rede für geeignet, einen unrichtigen Accent für treffend

zu halten, so ist in dieser Thatsache der sichere Anhalt gewonnen, um auch für die Oper sich mit dem Publikum in ein sicheres, dem Verständniß unfehlbar günstiges Verhältniß zu setzen.

Als den zweiten Punkt, durch welchen schon mein „Tannhäuser" sich von der eigentlichen Oper unterscheiden dürfte, bezeichne ich Ihnen daher das ihm zu Grunde liegende dramatische Gedicht. Ohne im Mindesten einen Werth auf dieses Gedicht als eigentliches poetisches Produkt legen zu wollen, glaube ich doch hervorheben zu dürfen, daß es eine, wenn auch auf der Basis sagenhafter Wunderbarkeit beruhende, konsequente dramatische Entwickelung enthält, bei deren Entwurf und Ausführung ebenfalls keinerlei Zugeständniß an die banalen Erforderniße eines Opernlibretto gemacht wurden. Meine Absicht ist demnach, das Publikum zu allererst an die dramatische Aktion selbst zu fesseln, und zwar in der Weise, daß es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt ist, im Gegentheil aller musikalische Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint. Das für das Süjet abgewiesene Zugeständniß war es daher, welches mir das Zurückweisen jedes Zugeständnisses auch bei der musikalischen Ausführung ermöglichte, und hierin zusammen dürfen Sie am richtigsten Dasjenige bezeichnet finden, worin meine „Neuerung" besteht, keinesweges aber in einem absolut musikalischen Belieben, das man mir als Tendenz einer „Zukunftsmusik" glaubte unterschieben zu dürfen.

Lassen Sie sich zum Schlusse noch sagen, daß ich, trotz der großen Schwierigkeit, welche einer vollkommen entsprechenden poetischen Übersetzung meines „Tannhäuser" entgegenstand, mit Vertrauen auch dem Pariser Publikum mein Werk vorlege. Wozu ich mich vor wenigen Jahren nur mit großer Bangigkeit entschlossen haben würde, daran gehe ich jetzt mit der Zuversicht Desjenigen, der in seinem Vorhaben weniger eine Spekulation als eine Angelegenheit des Herzens erkennt. Diese Wendung in meiner Stimmung verdanke ich zunächst einzelnen Begegnungen, die mir seit meiner letzten Übersiedelung nach

Paris zu Theil wurden. Unter diesen war es eine, die mich schnell mit freudiger Überraschung erfüllte. Sie, mein verehrter Freund, gestatteten mir, mich Ihnen als einem solchen zu nähern, der mit mir bereits bekannt und wohlvertraut war. Ohne einer Aufführung meiner Opern in Deutschland beigewohnt zu haben, hatten Sie bereits seit länger durch sorgsame Lektüre sich mit meinen Partituren, wie Sie versicherten, befreundet. Die so gewonnene Bekanntschaft mit meinen Werken hatte Ihnen den Wunsch erweckt, sie hier aufgeführt zu sehen, ja sie hatte Sie zu der Ansicht gebracht, durch diese Aufführungen sich eine günstige und nicht bedeutungslose Einwirkung auf die Empfänglichkeit des Pariser Publikums versprechen zu dürfen. Wie Sie somit namentlich dazu beitrugen, mir Vertrauen zu meinem Unternehmen zu geben, mögen Sie mir nun nicht zürnen, wenn ich Sie zum Lohn hierfür zunächst mit diesen vielleicht zu ausführlichen Mittheilungen ermüdet habe, und dagegen meinen, vielleicht zu weit gehenden Eifer, Ihrem Wunsche zu entsprechen, meinem innigen Verlangen zu Gute halten, zu gleicher Zeit den hiesigen Freunden meiner Kunst eine etwas klarere Übersicht derjenigen Ideen zu geben, welche aus meinen früheren Kunstschriften selbst zu schöpfen ich Niemand gern zumuthen will.

Paris, im September 1860.

Bericht über die Aufführung

des

„Tannhäuser“

in Paris.

(Brieflich.)

Paris, 27. März 1861.

Ich habe Ihnen versprochen, einmal genau über meine ganze Pariser Tannhäuser-Angelegenheit zu berichten; jetzt, wo diese eine so entschiedene Wendung genommen hat und von mir vollständig überblickt werden kann, ist es mir selbst eine Genugthuung, durch eine ruhige Darstellung — wie für mich selbst — darüber zum Abschluß zu kommen. Recht begreifen, welche Bewandtniß es eigentlich hiermit hatte, könnt Ihr alle nur, wenn ich zugleich berühre, was mich wirklich bestimmte, überhaupt nach Paris zu gehen. Lassen Sie mich also von da beginnen.

Nach fast zehnjähriger Entfernung von aller Möglichkeit, durch Betheiligung an guten Aufführungen meiner dramatischen Kompositionen mich — wenn auch nur periodisch — zu erfrischen, fühlte ich mich endlich gedrängt, meine Übersiedelung nach einem Ort in das Auge zu fassen, der jene nothwendigen lebendigen Berührungen mit meiner Kunst mit der Zeit mir ermöglichen könnte. Ich hoffte diesen Punkt in einer bescheidenen Ecke Deutschlands finden zu können. Den Großherzog von Baden, der mir in rührender Wohlgeneigtheit bereits die Aufführung meines neuesten Werkes unter meiner persön-

lichen Mitwirkung in Karlsruhe zugesagt hatte, ging ich im Sommer 1859 auf das Inständigste an, mir statt des in Aussicht gestellten temporären Aufenthaltes sofort eine dauernde Niederlassung in seinem Lande erwirken zu mögen, da ich andernfalls nichts weiter ergreifen könnte, als nach Paris zu gehen, um dort mein dauerndes Domizil aufzuschlagen. Die Erfüllung meiner Bitte war — unmöglich.

Als ich mich nun im Herbste desselben Jahres nach Paris übersiedelte, behielt ich immer noch die Aufführung meines „Tristan" im Auge, zu der ich für den 3. Dezember nach Karlsruhe berufen zu werden hoffte; einmal unter meiner Mitwirkung zur Aufführung gelangt, glaubte ich das Werk dann den übrigen Theatern Deutschlands überlassen zu können; die Aussicht, mit meinen übrigen Arbeiten in Zukunft ebenso verfahren zu dürfen, genügte mir, und Paris behielt, in dieser Annahme, für mich das einzige Interesse, von Zeit zu Zeit dort ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orchester hören, und so mich im erfrischenden Verkehre wenigstens mit den lebendigen Organen meiner Kunst erhalten zu können. Dieß änderte sich mit Einem Schlage, als man mir aus Karlsruhe meldete, daß die Aufführung des „Tristan" sich dort als unmöglich herausgestellt hätte. Meine schwierige Lage gab mir sofort den Gedanken ein, für das folgende Frühjahr mir bekannte vorzügliche deutsche Sänger nach Paris einzuladen, um mit ihnen im Saale der Italienischen Oper die von mir gewünschte Musteraufführung meines neuen Werkes zu Stande zu bringen; zu dieser wollte ich die Dirigenten und Regisseure mir befreundeter deutscher Theater ebenfalls einladen, um so Dasselbe zu erreichen, was ich zuvor mit der Karlsruher Aufführung im Auge gehabt hatte. Da ohne eine größere Betheiligung des Pariser Publikums die Ausführung meines Planes unmöglich war, mußte ich dieses selbst zuvor zur Theilnahme an meiner Musik zu bestimmen suchen, und zu diesem Zwecke unternahm ich die bekannt gewordenen drei im Italienischen Theater gegebenen Konzerte. Der in Bezug auf Beifall und Theilnahme höchst günstige Erfolg dieser Konzerte konnte leider das von

mir in's Auge gefaßte Hauptunternehmen nicht fördern, da eben hierbei die Schwierigkeit eines jeden solchen Unternehmens sich mir deutlich herausstellte, und andererseits schon die Unmöglichkeit, die von mir gewählten deutschen Sänger zu gleicher Zeit in Paris zu versammeln, mich zum Verzichte bestimmen mußte.

Während ich nun, nach jeder Seite hin gehemmt, nochmals schwer sorgend meinen Blick nach Deutschland wandte, erfuhr ich zu meiner vollen Überraschung, daß meine Lage am Hofe der Tuilerien zum Gegenstande eifriger Besprechung und Befürwortung geworden war. Der bis dahin mir fast ganz unbekannt gebliebenen außerordentlich freundlichen Theilnahme mehrerer Glieder der hiesigen deutschen Gesandtschaften hatte ich diese mir so günstige Bewegung zu verdanken. Diese führte so weit, daß der Kaiser, als auch eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin ihm die empfehlendste Auskunft über meinen am meisten genannten „Tannhäuser“ gab, sofort den Befehl zur Aufführung dieser Oper in der Académie impériale de musique erließ.

Leugne ich nun nicht, daß ich, wenn auch zunächst hoch erfreut von diesem ganz unerwarteten Zeugnisse für den Erfolg meiner Werke in gesellschaftlichen Kreisen, denen ich persönlich so fern gestanden hatte, dennoch bald nur mit großer Beklemmung an eine Aufführung des „Tannhäuser“ gerade eben in jenem Theater denken konnte. Wem war es denn klarer als mir, daß dieses große Operntheater längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfremdet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik sich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballet geworden ist? In Wahrheit hatte ich, als ich in den letzten Jahren wiederholte Aufforderungen erhielt, an die Aufführung eines meiner Werke in Paris zu denken, nie die sogenannte Große Oper in's Auge gefaßt, sondern — für einen Versuch — vielmehr das bescheidene Théâtre lyrique, und dieß namentlich aus den beiden Gründen, weil hier keine bestimmte Klasse des Pu-

blikums tonangebend ist, und — Dank der Armuth seiner Mittel! — das eigentliche Ballet hier sich noch nicht zum Mittelpunkte der ganzen Kunstleistung ausgebildet hat. Auf eine Aufführung des „Tannhäuser" hatte aber der Direktor dieses Theaters, nachdem er wiederholt von selbst darauf verfallen war, verzichten müssen, namentlich weil er keinen Tenor fand, welcher der schwierigen Hauptpartie gewachsen gewesen wäre.

Wirklich zeigte es sich nun sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Direktor der Großen Oper, daß als nöthigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „Tannhäuser" die Einführung eines Ballets, und zwar im zweiten Akte, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choregraphischen Scene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen, hier, wo ich selbst bei meiner ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelfen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem diese Scene im Venusberge zu einer großen Bedeutung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies nun der Direktor entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handele sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, sondern namentlich darum, daß dieses Ballet in der Mitte des Theaterabends getanzt werde: denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschließlich angehöre, in ihre Logen, da sie erst sehr spät zu diniren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballet könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Akte zugegen wären. Diese und ähnliche Erklärungen wurden mir späterhin auch vom Staatsminister selbst wiederholt, und von der Erfüllung der darin ausgesprochenen Bedingungen jede Möglichkeit eines guten Erfolges

so bestimmt abhängig dargestellt, daß ich bereits auf das ganze Unternehmen verzichten zu müssen glaubte.

Während ich so, lebhafter als je, wieder an meine Rückkehr nach Deutschland dachte und mit Sorge nach dem Punkte ausspähte, der mir zur Aufführung meiner neuen Arbeiten als Anhalt geboten werden möchte, sollte ich nun aber die günstigste Meinung von der Bedeutung des kaiserlichen Befehles gewinnen, der mir das ganze Institut der Großen Oper, sowie jedes von mir nöthig befundene Engagement, im reichsten Maaße rückhaltslos und unbedingt zur Verfügung stellte. Jede von mir gewünschte Acquisition ward, ohne irgend welche Rücksicht auf die Kosten, sofort ausgeführt; in Bezug auf Inscenesetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte. Unter so ganz mir ungewohnten Umständen nahm mich bald immermehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja idealen Aufführung vor mir zu sehen. Das Bild einer solchen Aufführung selbst, fast gleichviel von welchem meiner Werke, ist es, was mich seit langem, seit meinem Zurückziehen von unserem Operntheater, ernstlich beschäftigt; was mir nie und nirgends zu Gebote gestellt, sollte ganz unerwartet hier in Paris mir zur Verfügung stehen, und zwar zu einer Zeit, wo keine Bemühung im Stande gewesen, mir auch nur eine entfernt ähnliche Vergünstigung auf deutschem Boden zu verschaffen. Gestehe ich es offen, dieser Gedanke erfüllte mich mit einer seit lange nicht gekannten Wärme, welche vielleicht eine sich einmischende Bitterkeit nur zu steigern vermochte. Nichts Anderes ersah ich bald mehr vor mir, als die Möglichkeit einer vollendet schönen Aufführung, und in der andauernden, angelegentlichen Sorge, diese Möglichkeit zu verwirklichen, ließ ich alles und jedes Bedenken ohne Macht auf mich zu wirken: gelange ich zu Dem, was ich für möglich halten darf — so sagte ich mir —, was kümmert mich dann der Jockeyklub und sein Ballet!

Von nun an kannte ich nur noch die Sorge für die Aufführung. Ein französischer Tenor, so erklärte mir der Direktor, sei für die

Partie des Tannhäuser nicht vorhanden. Von dem glänzenden Talente des jugendlichen Sängers Nieman n unterrichtet, bezeichnete ich ihn, den ich zwar selbst nie gehört hatte, für die Hauptrolle; da er namentlich auch einer leichten französischen Aussprache mächtig war, wurde sein auf das Sorgfältigste eingeleitetes Engagement mit großen Opfern abgeschlossen. Mehrere andere Künstler, namentlich der Barytonist Morelli, verdankten ihr Engagement einzig meinem Wunsche, sie für mein Werk zu besitzen. Im Übrigen zog ich einigen hier bereits beliebten ersten Sängern, weil mich ihre zu fertige Manier störte, jugendliche Talente vor, weil ich sie leichter für meinen Styl zu bilden hoffen durfte. Die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier die Gesangsproben am Klavier geleitet werden, überraschte mich, und unter der verständigsten und feinsinnigsten Leitung des Chef du chant Vauthrot sah ich bald unsere Studien zu einer seltenen Reife gedeihen. Namentlich freute es mich, wie nach und nach die jüngeren französischen Talente zum Verständnisse der Sache gelangten, und Lust und Liebe zur Aufgabe faßten.

So hatte auch ich selbst wieder eine neue Lust zu diesem meinem älteren Werke gefaßt: auf das Sorgfältigste arbeitete ich die Partitur von neuem durch, verfaßte die Scene der Venus sowie die vorangehende Balletscene ganz neu, und suchte namentlich auch überall den Gesang mit dem übersetzten Texte in genaueste Übereinstimmung zu bringen.

Hatte ich nun mein ganzes Augenmerk einzig auf die Aufführung gerichtet und hierüber jede andere Rücksicht aus der Acht gelassen, so begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden Dessen, daß eben diese Aufführung sich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Es fällt mir schwer, Ihnen genau zu bezeichnen, in welchen Punkten ich mich schließlich enttäuscht sehen mußte. Das Bedenklichste war jedenfalls, daß der Sänger der schwierigen Hauptrolle, je mehr wir uns der Aufführung näherten, in Folge seines nöthig erachteten Verkehres mit den Rezensenten, welche ihm den un-

erläßlichen Durchfall meiner Oper voraussagten, in wachsende Entmuthigung verfiel. Die günstigsten Hoffnungen, die ich im Laufe der Klavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Scene und dem Orchester berührten. Ich sah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mußten. In diesem Sinne, den ich natürlich von Anfang nicht zuließ, fehlte nun aber, was einer solchen Opernleistung einzig noch zur Auszeichnung dienen kann: irgend ein bedeutendes, vom Publikum bereits lieb gewonnenes und lieb gehaltenes Talent, wogegen ich mit fast lauter Neulingen auftrat. Am meisten betrübte mich schließlich, daß ich die Direktion des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwinden vermochte; und, daß ich so mit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werkes willigen mußte, macht noch jetzt meinen wahren Kummer aus.

Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publikums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgiltig: die glänzendste hätte mich nicht bewegen können, einer längeren Reihe von Aufführungen selbst beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann. Über den Charakter dieser Aufnahme sind Sie bisher aber, wie es mir scheint, geflissentlich noch im Unklaren gehalten worden, und Sie würden sehr Unrecht thun, wenn Sie daraus über das Pariser Publikum im Allgemeinen ein dem deutschen zwar schmeichelndes, in Wahrheit aber unrichtiges Urtheil sich bilden wollten. Ich fahre dagegen fort, dem Pariser Publikum sehr angenehme Eigenschaften zuzusprechen, namentlich die einer sehr lebhaften Empfänglichkeit und eines wirklich großherzigen Gerechtigkeitsgefühles. Ein Publikum, ich sage: ein ganzes Publikum, dem ich persönlich durchaus fremd bin, das durch Journale und müßige Plauderer täglich die ab-

geschmacktesten Dinge über mich erfuhr, und mit einer fast beispiellosen Sorgfalt gegen mich bearbeitet wurde, ein solches Publikum viertelstundenlang wiederholt mit den anstrengendsten Beifallsdemonstrationen gegen eine Clique für mich sich schlagen zu sehen, müßte mich, und wäre ich der Gleichgiltigste, mit Wärme erfüllen. Ein Publikum, dem jeder Ruhige sofort die äußerste Eingenommenheit gegen mein Werk ansah, war aber durch eine wunderliche Fürsorge Derjenigen, welche am ersten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben, und mir die Unterbringung meiner wenigen persönlichen Freunde fast ganz unmöglich gemacht hatten, an diesem Abende im Theater der Großen Oper versammelt; rechnen Sie hierzu die ganze Pariser Presse, welche bei solchen Gelegenheiten offiziell eingeladen wird, und deren feindseligste Tendenz gegen mich Sie einfach aus ihren Berichten entnehmen können, so glauben Sie wohl, daß ich von einem großen Siege vermeine sprechen zu dürfen, wenn ich Ihnen ganz wahrhaft zu berichten habe, daß der keinesweges hinreißenden Aufführung meines Werkes stärkerer und einstimmigerer Beifall geklatscht wurde, als ich persönlich es in Deutschland noch erlebt habe. Die eigentlichen Tonangeber der anfänglich vielleicht fast allgemeinen Opposition, mehrere, ja wohl alle hiesigen Musikrezensenten, welche bis dahin ihr Möglichstes aufgeboten hatten, die Aufmerksamkeit des Publikums vom Anhören abzuziehen, geriethen gegen Ende des zweiten Aktes offenbar in Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des „Tannhäuser" beiwohnen zu müssen, und griffen nun zu dem Mittel, nach Stichworten, welche sie in den Generalproben verabredet hatten, in gröbliches Gelächter auszubrechen, wodurch sie bereits am Schlusse des zweiten Aktes eine genügend störende Diversion zu Stande brachten, um eine bedeutende Manifestation beim Falle des Vorhanges zu schwächen. Dieselben Herren hatten in den Generalproben, an deren Besuch ich sie ebenfalls nicht zu hindern vermocht hatte, jedenfalls wahrgenommen, daß der eigentliche Erfolg der Oper in der Ausführung des dritten Aktes gewahrt liege. Eine

treffliche Dekoration des Herrn Desplechin, das Thal vor der
rtburg in herbstlicher Abendbeleuchtung darstellend, übte in den
oben bereits auf alle Anwesenden den Zauber aus, durch welchen
chsend die für die folgenden Scenen nöthige Stimmung unwider-
hlich sich erzeugte; von Seiten der Darsteller waren diese Scenen
Glanzpunkt der ganzen Leistung; ganz unübertrefflich schön
rde der Pilgerchor gesungen und scenisch ausgeführt; das Gebet
Elisabeth, von Fräulein Sax vollständig und mit ergreifendem
sdrucke wiedergegeben, die Phantasie an den Abendstern, von
orelli mit vollendeter elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den
ten Theil der Leistung Niemann's, die Erzählung der Pilger-
rt, welche dem Künstler stets die lebhafteste Anerkennung gewann,
glücklich ein, daß ein ganz ausnahmsweise bedeutender Erfolg eben
ses dritten Aktes gerade auch dem feindseligsten Gegner meines
rkes gesichert erschien. Gerade an diesen Akt nun vergriffen sich
bezeichneten Häupter, und suchten jedes Aufkommen der nöthigen
sammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens, wozu die
ingfügigsten Anlässe kindische Vorwände bieten mußten, zu hindern.
n diesen widerwärtigen Demonstrationen unbeirrt, ließen weder
ine Sänger sich werfen, noch das Publikum sich abhalten, ihren
seren Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine
ilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde,
n stürmischen Hervorruf der Darsteller, endlich die Opposition gänz-
zu Boden gehalten.

Daß ich nicht geirrt hatte, den Erfolg dieses Abends als einen
lständigen Sieg anzusehen, bewies mir die Haltung des Publikums
Abende der zweiten Aufführung: denn hier entschied es sich, mit
lcher Opposition ich ferner es einzig nur noch zu thun haben sollte,
mlich mit dem hiesigen Jockeyklub, den ich so wohl nennen darf,
mit dem Rufe „à la porte les Jockeys" das Publikum selbst
ut und öffentlich meine Hauptgegner bezeichnet hat. Die Mit-
glieder dieses Klubs, deren Berechtigung dazu, sich für die Herren

der Großen Oper anzusehen, ich Ihnen nicht näher zu erörtern nöthig habe, und welche durch die Abwesenheit des üblichen Ballets um die Stunde ihres Eintrittes in das Theater, also gegen die Mitte der Vorstellung, in ihrem Interesse sich tief verletzt fühlten, waren mit Entsetzen inne geworden, daß der „Tannhäuser" bei der ersten Aufführung eben nicht gefallen war, sondern in Wahrheit triumphirt hatte. Von nun an war es ihre Sache, zu verhindern, daß diese balletlose Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde, und zu diesem Zwecke hatte man sich, auf dem Wege vom Diner zur Oper, eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnlicher Instrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenste Weise gegen den „Tannhäuser" manövrirt wurde. Bis dahin, nämlich während des ersten und bis gegen die Mitte des zweiten Aktes, hatte nicht eine Spur von Opposition sich mehr bemerklich gemacht, und der anhaltendste Applaus hatte ungestört die am schnellsten beliebt gewordenen Stellen meiner Oper begleitet. Von nun an half aber keine Beifallsdemonstration mehr: vergebens demonstrirte selbst der Kaiser mit seiner Gemahlin zum zweiten Male zu Gunsten meines Werkes; von Denjenigen, die sich als Meister des Saales betrachten und sämmtlich zur höchsten Aristokratie Frankreichs gehören, war die unwiderrufliche Verurtheilung des „Tannhäuser" ausgesprochen. Bis an den Schluß begleiteten Pfeifen und Flageolets jeden Applaus des Publikums.

Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direktion gegen diesen mächtigen Klub, bei der offenbaren Scheu selbst des Staatsministers, mit den Gliedern dieses Klubs sich ernstlich zu verfeinden, erkannte ich, daß ich den mir so treu sich bewährenden Künstlern der Scene nicht zumuthen dürfe, sich länger und wiederholt den abscheulichen Aufregungen, denen man sie gewissenlos preisgab (natürlich in der Absicht, sie gänzlich zum Abtreten zu zwingen), auszusetzen. Ich erklärte der Direktion, meine Oper zurückzuziehen, und willigte in eine dritte Aufführung nur unter der Bedingung, daß sie an einem Sonntage,

also außer dem Abonnement, somit unter Umständen, welche die Abonnenten nicht reizen, und dagegen dem eigentlichen Publikum den Saal vollständig einräumen sollten, stattfinde. Mein Wunsch, diese Vorstellung auch auf der Affiche als „letzte“ zu bezeichnen, ward nicht für zulässig gehalten, und mir blieb nur übrig, meinen Bekannten persönlich sie als solche anzukündigen. Diese Vorsichtsmaßregeln hatten aber die Besorgniß des Jockeyklubs nicht zu zerstören vermocht; vielmehr glaubte derselbe in dieser Sonntagsaufführung eine kühne und für seine Interessen gefährliche Demonstration erkennen zu müssen, nach welcher, die Oper einmal mit unbestrittenem Erfolge zur Aufnahme gebracht, das verhaßte Werk ihnen leicht mit Gewalt aufgedrungen werden dürfte. An die Aufrichtigkeit meiner Versicherung, gerade im Falle eines solchen Erfolges den „Tannhäuser“ desto gewisser zurückziehen zu wollen, hatte man nicht zu glauben den Muth gehabt. Somit entsagten die Herren ihren anderweitigen Vergnügungen für diesen Abend, kehrten abermals mit vollster Rüstung in die Oper zurück, und erneuerten die Scenen des zweiten Abends. Dießmal stieg die Erbitterung des Publikums, welches durchaus verhindert werden sollte der Aufführung zu folgen, auf einen, wie man mir versicherte, bis dahin ungekannten Grad, und es gehörte wohl nur die, wie es scheint, unantastbare soziale Stellung der Herren Ruhestörer dazu, sie vor thätlicher übler Behandlung zu sichern. Sage ich es kurz, daß ich, wie ich erstaunt über die zügellose Haltung jener Herren, ebenso ergriffen und gerührt von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publikums, mir Gerechtigkeit zu verschaffen, bin, und nichts weniger mir in den Sinn kommen kann, als an dem Pariser Publikum, sobald es sich auf einem ihm angehörigen neutralen Terrain befindet, im Mindesten zu zweifeln.

Meine nun offiziell angekündigte Zurückziehung meiner Partitur hat die Direktion der Oper in wirkliche und große Verlegenheit gesetzt. Sie bekennt laut und offen, in dem Falle meiner Oper einen der größten Erfolge zu ersehen, denn sie kann sich nicht entsinnen,

jemals das Publikum mit so großer Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen gesehen zu haben. Die reichlichsten Geldeinnahmen erscheinen ihr mit dem „Tannhäuser" gesichert, für dessen Aufführungen bereits der Saal im Voraus wiederholt verkauft ist. Ihr wird von wachsender Erbitterung des Publikums berichtet, welches sein Interesse, ein neues vielbesprochenes Werk ruhig hören und würdigen zu können, von einer der Zahl nach ungemein kleinen Partei verwehrt sieht. Ich erfahre, daß der Kaiser der Sache durchaus geneigt bleiben soll, daß die Kaiserin sich gern zur Beschützerin meiner Oper aufwerfen und Garantieen gegen fernere Ruhestörungen verlangen wolle. In diesem Augenblicke zirkulirt unter den Musikern, Malern, Künstlern und Schriftstellern von Paris eine an den Staatsminister gerichtete Protestation wegen der unwürdigen Vorfälle im Opernhause, die, wie man mir sagt, zahlreich unterzeichnet wird. Unter solchen Umständen sollte mir leicht Muth dazu gemacht werden können, meine Oper wieder aufzunehmen. Eine wichtige künstlerische Rücksicht hält mich aber davon ab. Bisher ist es noch zu keinem ruhigen und gesammelten Anhören meines Werkes gekommen; der eigentliche Charakter desselben, welcher in einer meiner Absicht entsprechenden Nöthigung zu einer, dem gewöhnlichen Opernpublikum fremden, das Ganze erfassenden Stimmung liegt, ist den Zuhörern noch nicht aufgegangen, wogegen diese bis jetzt sich nur an glänzende und leicht ansprechende äußere Momente, wie sie mir eigentlich nur als Staffage dienen, halten, diese bemerken, und, wie sie es gethan, mit lebhafter Sympathie aufnehmen konnten. Könnte und sollte es nun zum ruhigen, andächtigen Anhören meiner Oper kommen, so befürchte ich nach Dem, was ich Ihnen zuvor über den Charakter der hiesigen Aufführung andeutete, die innere Schwäche und Schwunglosigkeit dieser Aufführung, die allen Denen, die das Werk genauer kennen, kein Geheimniß geblieben und für deren Hebung persönlich zu interveniren mir verwehrt worden ist, müsse allmählich offen an den Tag treten, so daß ich einem gründlichen, nicht bloß äußerlichen Er-

folge meiner Oper für dießmal nicht entgegenzusehen glauben könnte. Möge somit jetzt alles Ungenügende dieser Aufführung unter dem Staube jener drei Schlachtabende gnädig verdeckt bleiben, und möge Mancher, der meine auf ihn gesetzten Hoffnungen schmerzlich täuschte, für dießmal mit dem Glauben sich retten, er sei für eine gute Sache und um dieser Sache willen gefallen!

Somit möge für dießmal der Pariser „Tannhäuser“ ausgespielt haben. Sollte der Wunsch ernster Freunde meiner Kunst in Erfüllung gehen, sollte ein Projekt, mit welchem man sich soeben von sehr sachverständiger Seite her ernstlich trägt, und welches auf nichts Geringeres als auf schleunigste Gründung eines neuen Operntheaters zur Verwirklichung der von mir auch hier angeregten Reformen ausgeht, ausgeführt werden, so hören Sie vielleicht selbst von Paris aus noch einmal auch vom „Tannhäuser“.

Was sich bis heute in Bezug auf mein Werk in Paris zugetragen, seien Sie versichert, hiermit der vollständigsten Wahrheit gemäß erfahren zu haben: sei Ihnen einfach dafür Bürge, daß es mir unmöglich ist, mich mit einem Anscheine zu befriedigen, wenn mein innerster Wunsch dabei unerfüllt geblieben, und dieser ist nur durch das Bewußtsein zu stillen, einen wirklich verständnißvollen Eindruck hervorgerufen zu haben.

---

ie Meistersinger von Nürnberg.

(1862.)

Personen.

Hans Sachs, Schuster.
Veit Pogner, Goldschmied.
Kunz Vogelgesang, Kürschner.
Konrad Nachtigall, Spengler.
Sixtus Beckmesser, Schreiber.
Fritz Kothner, Bäcker.
Balthasar Zorn, Zinngießer.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer.
Augustin Moser, Schneider.
Hermann Ortel, Seifensieder.
Hans Schwarz, Strumpfwirker.
Hans Foltz, Kupferschmied.

} Meistersinger.

Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Fran
David, Sachsens Lehrbube.
Eva, Pogner's Tochter.
Magdalene, Eva's Amme.
Ein Nachtwächter.

Bürger und Frauen aller Zünfte. Gesellen. Lehrbuben. M
Volk.

Nürnberg.
Um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Erster Aufzug.

(Die Bühne stellt das Innere der Katharinenkirche, in schrägem Durchschnitt, dar; von dem Hauptschiff, welches links ab dem Hintergrunde zu sich ausdehnend anzunehmen ist, sind nur noch die letzten Reihen der Kirchstühlbänke sichtbar; den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chore ein; dieser wird später durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich abgeschlossen.)

(Beim Aufzug hört man, unter Orgelbegleitung, von der Gemeinde den letzten Vers eines Chorales, mit welchem der Nachmittagsgottesdienst zur Einleitung des Johannisfestes schließt, singen.)

Choral der Gemeinde.

Da zu dir der Heiland kam,
willig deine Taufe nahm,
weihte sich dem Opfertod,
gab er uns des Heil's Gebot:
daß wir durch dein' Tauf' uns weih'n,
seines Opfers werth zu sein.
Edler Täufer,
Christ's Vorläufer!
Nimm uns freundlich an,
dort am Fluß Jordan.

(Während des Chorales und dessen Zwischenspielen, entwickelt sich, vom Orchester begleitet, folgende pantomimische Scene.)

(In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalene; Walther v. Stolzing steht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um, und erwiedert seine bald dringend, bald zärtlich durch Gebärden sich ausdrückenden Bitten und Betheuerungen schüchtern und verschämt, doch seelenvoll und ermuthigend. Magdalene unterbricht sich öfter im Gehen, um Eva zu zupfen und zur Vorsicht zu mahnen. — Als der Choral zu Ende ist, und, während eines längeren Orgelnachspieles, die Gemeinde dem Hauptausgange, welcher links dem Hintergrunde zu anzunehmen ist, sich zuwendet, um allmählich die Kirche zu verlassen, tritt Walther an die beiden Frauen, welche sich ebenfalls von ihren Sitzen erhoben haben, und dem Ausgange sich zuwenden wollen, lebhaft heran.)

Walther

(leise, doch feurig zu Eva).

Verweilt! — Ein Wort! Ein einzig Wort!

Eva

(sich rasch zu Magdalene wendend).

Mein Brusttuch! Schau'! Wohl liegt's im Ort?

Magdalene.

Vergeßlich Kind! Nun heißt es: such'!

(Sie kehrt nach den Sitzen zurück.)

Walther.

Fräulein! Verzeiht der Sitte Bruch!
Eines zu wissen, Eines zu fragen,
was nicht müßt' ich zu brechen wagen?
Ob Leben oder Tod! Ob Segen oder Fluch?
Mit einem Worte sei mir's vertraut: —
mein Fräulein, sagt —

Magdalene

(zurückkommend).

Hier ist das Tuch.

Eva.

O weh! Die Spange? . .

Magdalene.

Fiel sie wohl ab?

(Sie geht, am Boden suchend, wieder zurück.)

Walther.

Ob Licht und Lust, oder Nacht und Grab?
Ob ich erfahr', wonach ich verlange,
ob ich vernehme, wovor mir graut, —
mein Fräulein, sagt . . .

Magdalene

(wieder zurückkommend).

Da ist auch die Spange. —
Komm', Kind! Nun hast du Spang' und Tuch. —
O weh! Da vergaß ich selbst mein Buch!

(Sie kehrt wieder um.)

Walther.

Dieß eine Wort, ihr sagt mir's nicht?
Die Sylbe, die mein Urtheil spricht?
Ja, oder: Nein! — Ein flücht'ger Laut:
mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut?

Magdalene

(die bereits zurückgekommen, verneigt sich vor Walther).

Sieh' da, Herr Ritter?
Wie sind wir hochgeehrt:
mit Evchen's Schutze
habt ihr euch gar beschwert?
Darf den Besuch des Helden
ich Meister Pogner melden?

Walther

(leidenschaftlich).

Betrat ich doch nie sein Haus!

Magdalene.

Ei, Junker! Was sagt ihr da aus?
In Nürnberg eben nur angekommen,
war't ihr nicht freundlich aufgenommen?
Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank
euch bot, verdient' es keinen Dank?

Eva.

Gut Lenchen! Ach! Das meint er ja nicht.
Doch wohl von mir wünscht er Bericht —
wie sag' ich's schnell? — Versteh' ich's doch kaum! —
Mir ist, als wär' ich gar wie im Traum! —
Er frägt, — ob ich schon Braut?

Magdalene

(sich scheu umsehend).

Hilf Gott! Sprich nicht so laut!

Jetzt lass' uns nach Hause geh'n;
wenn uns die Leut' hier seh'n!

Walther.

Nicht eher, bis ich Alles weiß!

Eva.

's ist leer, die Leut' sind fort.

Magdalene.

Drum eben wird mir heiß!
Herr Ritter, an anderm Ort!

(David tritt aus der Sacristei ein, und macht sich darüber her, dunkle Hänge, welche so angebracht sind, daß sie den Vordergrund der Bühne nach Kirchenschiffe zu schräg abschließen, an einander zu ziehen.)

Walther.

Nein! Erst dieß Wort!

Eva

(Magdalene haltend).

Dieß Wort?

Magdalene

sich bereits umgewendet, erblickt David, hält an und ruft zärtlich für sich):

David? Ei! David hier?

Eva

(drängend).

Was sag' ich? Sag' du's mir!

Magdalene

(mit Zerstreutheit, öfters nach David sich umsehend).

Herr Ritter, was ihr die Jungfer fragt,
das ist so leichtlich nicht gesagt:
fürwahr ist Evchen Pogner Braut —

Eva

(schnell unterbrechend).

Doch hat noch Keiner den Bräut'gam erschaut.

Magdalene.

Den Bräut'gam wohl noch Niemand kennt,
bis morgen ihn das Gericht ernennt,
das dem Meistersinger ertheilt den Preis —

Eva

(wie zuvor).

Und selbst die Braut ihm reicht das Reis.

Walther.

Dem Meistersinger?

Eva

(bang).

Seid ihr das nicht?

Walther.

Ein Werbgesang?

Magdalene.

Vor Wettgericht.

Walther.

Den Preis gewinnt?

Magdalene.

Wen die Meister meinen.

Walther.

Die Braut dann wählt?

Eva

(sich vergessend).

Euch, oder Keinen!

(Walther wendet sich, in großer Aufregung auf- und abgehend, zur Seite.)

Magdalene

(sehr erschrocken).

Was? Evchen! Evchen! Bist du von Sinnen?

Eva.

Gut' Lene! Hilf mir den Ritter gewinnen!

Magdalene.

Sah'st ihn doch gestern zum ersten Mal?

Eva.

Das eben schuf mir so schnelle Qual,
daß ich schon längst ihn im Bilde sah: —
sag', trat er nicht ganz wie David nah'?

Magdalene.

Bist du toll? Wie David?

Eva.

Wie David im Bild.

Magdalene.

Ach! Mein'st du den König mit der Harfen
und langem Bart in der Meister Schild?

Eva.

Nein! Der, dess' Kiesel den Goliath warfen,
das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,
von lichten Locken das Haupt umstrahlt,
wie ihn uns Meister Dürer gemalt.

Magdalene
(laut seufzend).

Ach, David! David!

David
(der herausgegangen und jetzt wieder zurückkommt, ein Lineal im Gürtel und ein großes Stück weißer Kreide an einer Schnur in der Hand schwenkend).

Da bin ich! Wer ruft?

Magdalene.

Ach, David! Was ihr für Unglück schuft!
(Für sich.)
Der liebe Schelm! Wüßt' er's noch nicht?
(Laut.)
Ei, seht! Da hat er uns gar verschlossen?

David
(zärtlich zu Magdalene).

In's Herz euch allein!

Magdalene

(bei Seite).

Das treue Gesicht! —

(Laut.)

Mein sagt! Was treibt ihr hier für Possen?

David.

Behüt' es! Possen? Gar ernste Ding'!
Für die Meister hier richt' ich den Ring.

Magdalene.

Wie? Gäb' es ein Singen?

David.

Zur Freiung heut':
der Lehrling wird da losgesprochen,
der nichts wider die Tabulatur verbrochen;
Meister wird, wen die Prob' nicht reu't.

Magdalene.

Da wär' der Ritter ja am rechten Ort. —
Jetzt, Evchen, komm', wir müssen fort.

Walther

(schnell sich zu den Frauen wendend).

Zu Meister Pogner laßt mich euch geleiten.

Magdalene.

Erwartet den hier: er ist bald da.
Wollt ihr euch Evchen's Hand erstreiten,
rückt Ort und Zeit das Glück euch nah'.

(Zwei Lehrbuben kommen dazu und tragen Bänke.)

Jetzt eilig von hinnen!

Walther.

Was soll ich beginnen?

Magdalene.

Laßt David euch lehren
die Freiung begehren. —
Davidchen! Hör', mein lieber Gesell,
den Ritter bewahr' hier wohl zur Stell'!
Was Fein's aus der Küch'
bewahr' ich für dich:
und morgen begehr' du noch dreister,
wird heut' der Junker hier Meister.

(Sie drängt fort.)

Eva

(zu Walther).

Seh' ich euch wieder?

Walther

(feurig).

Heut' Abend, gewiß! —
Was ich will wagen,
wie könnt' ich's sagen?
Neu ist mein Herz, neu mein Sinn,
neu ist mir Alles, was ich beginn'.
Eines nur weiß ich,
Eines begreif' ich:
mit allen Sinnen

euch zu gewinnen!
Ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,
gilt es als Meister euch zu ersingen.
Für euch Gut und Blut!
Für euch
Dichters heil'ger Muth!

Eva

(mit großer Wärme).

Mein Herz, sel'ger Gluth,
für euch
liebesheil'ge Huth!

Magdalene.

Schnell heim, sonst geht's nicht gut!

David

(Walther messend).

Gleich Meister? Oho! Viel Muth!

(Magdalene zieht Eva rasch durch die Vorhänge fort.)

(Walther hat sich, aufgeregt und brütend, in einen erhöhten, kathederen Lehnstuhl geworfen, welchen zuvor zwei Lehrbuben, von der Wand ab, nach der Mitte zu gerückt hatten.)

(Noch mehre Lehrbuben sind eingetreten: sie tragen und richten Bänke, bereiten Alles [nach der unten folgenden Angabe] zur Sitzung der Meister vor.)

1. Lehrbube.

David, was steh'st?

2. Lehrbube.

Greif' an's Werk!

3. Lehrbube.

Hilf uns richten das Gemerk!

David.

Zu eifrigst war ich vor euch allen:
nun schafft für euch; hab' ander Gefallen!

2. Lehrbube.

Was der sich dünkt!

3. Lehrbube.

Der Lehrling' Muster!

1. Lehrbube.

Das macht, weil sein Meister ein Schuster.

3. Lehrbube.

Beim Leisten sitzt er mit der Feder.

2. Lehrbube.

Beim Dichten mit Draht und Pfriem'.

1. Lehrbube.

Sein' Verse schreibt er auf rohes Leder.

3. Lehrbube

(mit der entsprechenden Gebärde).

Das, dächt' ich, gerbten wir ihm!

(Sie machen sich lachend an die fernere Herrichtung.)

David

(nachdem er den sinnenden Ritter eine Weile betrachtet, ruft sehr stark):

„Fanget an!"

Walther

(verwundert aufblickend).

Was soll's?

David

(noch stärker).

„Fanget an!" — So ruft der „Merker";
nun sollt ihr singen: — wißt ihr das nicht?

Walther.

Wer ist der Merker?

David.

Wißt ihr das nicht?
War't ihr noch nie bei 'nem Sing-Gericht?

Walther.

Noch nie, wo die Richter Handwerker.

David.

Seid ihr ein „Dichter"?

Walther.

Wär' ich's doch!

David.

Waret ihr „Singer"?

Walther.

Wüßt' ich's noch?

David.

Doch „Schulfreund“ wär't ihr, und „Schüler“ zuvor?

Walther.

Das klingt mir alles fremd vor'm Ohr.

David.

Und so grad'hin wollt ihr Meister werden?

Walther.

Wie machte das so große Beschwerden?

David.

O Lene! Lene!

Walther.

Wie ihr doch thut!

David.

O Magdalene!

Walther.

Rathet mir gut!

David.

Mein Herr, der Singer Meister=Schlag
gewinnt sich nicht in einem Tag.

In Nürenberg der größte Meister,
mich lehrt die Kunst Hans Sachs;
schon voll ein Jahr mich unterweis't er,
daß ich als Schüler wachs'.
Schuhmacherei und Poeterei,
die lern' ich da all' einerlei:
hab' ich das Leder glatt geschlagen,
lern' ich Vocal und Consonanz sagen;
wichst' ich den Draht gar fein und steif,
was sich da reimt, ich wohl begreif';
den Pfriemen schwingend,
im Stich die Ahl',
was stumpf, was klingend,
was Maaß und Zahl, —
den Leisten im Schurz —.
was lang, was kurz,
was hart, was lind,
hell oder blind,
was Waisen, was Mylben,
was Kleb=Sylben,
was Pausen, was Körner,
Blumen und Dörner,
das Alles lernt' ich mit Sorg' und Acht:
wie weit nun meint ihr, daß ich's gebracht?

Walther.

Wohl zu 'nem Paar recht guter Schuh'?

David.

Ja, dahin hat's noch lange Ruh'!
Ein „Bar" hat manch' Gesätz und Gebänd':

wer da gleich die rechte Regel fänd',
die richt'ge Naht,
und den rechten Draht,
mit gut gefügten „Stollen",
den Bar recht zu versohlen.
Und dann erst kommt der „Abgesang";
daß der nicht kurz, und nicht zu lang,
und auch keinen Reim enthält,
der schon im Stollen gestellt. —
Wer Alles das merkt, weiß und kennt,
wird doch immer noch nicht Meister genennt.

Walther.

Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein? —
In die Singkunst lieber führ' mich ein.

David.

Ja, hätt' ich's nur selbst erst zum „Singer" gebracht!
Wer glaubt wohl, was das für Mühe macht?
Der Meister Tön' und Weisen,
gar viel an Nam' und Zahl,
die starken und die leisen,
wer die wüßte allzumal!
Der „kurze", „lang'" und „überlang'" Ton,
die „Schreibpapier"-, „Schwarz-Dinten"-Weis';
der „rothe", „blau'" und „grüne" Ton,
die „Hageblüh"-, „Strohhalm"-, „Fengel"-Weis';
der „zarte", der „süße", der „Rosen"-Ton,
der „kurzen Liebe", der „vergeff'ne" Ton;
die „Rosmarin"-, „Gelbveiglein"-Weis',
die „Regenbogen"-, die „Nachtigal"-Weis';

die „englische Zinn"-, die „Zimmtröhren"-Weis',
„frisch' Pomeranzen"-, „grün Lindenblüh"-Weis',
die „Frösch"-, die „Kälber"-, die „Stieglitz"-Weis',
die „abgeschiedene Vielfraß"-Weis';
der „Lerchen"-, der „Schnecken"-, der „Beller"-Ton,
die „Melissenblümlein"-, die „Meiran"-Weis',
„Gelblöwenhaut"-, „treu Pelikan"- Weis',
die „buttglänzende Draht"-Weis' . . .

Walther.

Hilf Himmel! Welch' endlos Töne-Geleis'!

David.

Das sind nur die Namen: nun lernt sie singen,
recht wie die Meister sie gestellt!
Jed' Wort und Ton muß klärlich klingen,
wo steigt die Stimm', und wo sie fällt.
Fangt nicht zu hoch, zu tief nicht an,
als es die Stimm' erreichen kann;
mit dem Athem spart, daß er nicht knappt,
und gar am End' ihr überschnappt.
Vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt,
nach dem Wort mit dem Mund auch nicht brummt:
nicht ändert an „Blum'" und „Coloratur",
jed' Zierath fest nach des Meisters Spur.
Verwechseltet ihr, würdet gar irr',
verlör't ihr euch, und käm't in's Gewirr, —
wär' sonst euch Alles gelungen,
da hättet ihr gar „versungen"! —
Trotz großem Fleiß und Emsigkeit
ich selbst noch bracht' es nie so weit.

So oft ich's versuch', und 's nicht gelingt,
die „Knieriem-Schlag-Weis'" der Meister mir singt;
wenn dann Jungfer Lene nicht Hilfe weiß,
sing' ich die „eitel-Brod-und-Wasser-Weis'"! —
Nehmt euch ein Beispiel dran,
und laßt von dem Meister-Wahn;
denn „Singer" und „Dichter" müßt ihr sein,
eh' ihr zum „Meister" kehret ein.

Walther.

Wer ist nun Dichter?

Lehrbuben
(während der Arbeit).

David! Kommst' her?

David.

Wartet nur, gleich! —
Wer Dichter wär'?
Habt ihr zum „Singer" euch aufgeschwungen,
und der Meister Töne richtig gesungen,
füget ihr selbst nun Reim und Wort',
daß sie genau an Stell' und Ort
paßten zu einem Meister-Ton,
dann trüg't ihr den Dichterpreis davon.

Lehrbuben.

He, David! Soll man's dem Meister klagen?
Wirst' dich bald des Schwatzens entschlagen?

David.

Oho! — Ja wohl! Denn helf' ich euch nicht,
ohne mich wird Alles doch falsch gericht'!

Walther.

Nun dieß noch: wer wird „Meister" genannt?

David.

Damit, Herr Ritter, ist's so bewandt: —
der Dichter, der aus eig'nem Fleiße
zu Wort' und Reimen, die er erfand,
aus Tönen auch fügt eine neue Weise,
der wird als „Meistersinger" erkannt.

Walther
(rasch).

So bleibt mir nichts als der Meisterlohn!
Soll ich hier singen,
kann's nur gelingen,
find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton.

David
(der sich zu den Lehrbuben gewendet).

Was macht ihr denn da? — Ja, fehl' ich beim Werk,
verkehrt nur richtet ihr Stuhl' und Gemerk'! —
Ist denn heut' „Singschul'"? — daß ihr's wißt,
das kleine Gemerk'! — nur „Freiung" ist!

(Die Lehrbuben, welche Anstalt getroffen hatten, in der Mitte der Bühne größeres Gerüste mit Vorhängen aufzuschlagen, schaffen auf David's isung dieß schnell bei Seite und stellen dafür ebenso eilig ein geringeres :ttbodengerüste auf; darauf stellen sie einen Stuhl mit einem kleinen Pult or, daneben eine große schwarze Tafel, daran die Kreide am Faden aufge-

hängt wird; um das Gerüste sind schwarze Vorhänge angebracht, welche zu hinten und an beiden Seiten, dann auch vorn ganz zusammengezogen we

Die Lehrbuben

(während der Herrichtung).

Aller End' ist doch David der Allergescheit'st!
Nach hohen Ehren gewiß er geizt:
'S ist Freiung heut';
gar sicher er freit,
als vornehmer „Singer" schon er sich spreizt!
Die „Schlag"-reime fest er inne hat,
„Arm-Hunger"-Weise singt er glatt;
die „harte-Tritt"-Weis' doch kennt er am best',
die trat ihm sein Meister hart und fest!

(Sie lachen.)

David.

Ja, lacht nur zu! Heut' bin ich's nicht;
ein And'rer stellt sich zum Gericht;
der war nicht „Schüler", ist nicht „Singer",
den „Dichter", sagt er, überspring' er;
denn er ist Junker,
und mit einem Sprung er
denkt ohne weit're Beschwerden
heut' hier „Meister" zu werden. —
D'rum richtet nur fein
das Gemerk' dem ein!
Dorthin! — Hierher! — Die Tafel an die Wand,
so daß sie recht dem Merker zu Hand!

(Sich zu Walther umwendend.)

Ja, ja! — Dem „Merker"! — Wird euch wohl bang?

Vor ihm schon mancher Werber versang.
Sieben Fehler giebt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an;
wer über sieben Fehler verlor,
hat versungen und ganz verthan!
Nun nehmt euch in Acht!
Der Merker wacht.
Glück auf zum Meistersingen!
Mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen!
Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

Die Lehrbuben

(welche das Gemerk zugleich geschlossen, fassen sich an und tanzen einen verschlungenen Reihen darum).

„Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?"

(Die Einrichtung ist nun folgender Maaßen beendigt: — Zur Seite rechts sind gepolsterte Bänke in der Weise aufgestellt, daß sie einen schwachen Halbkreis nach der Mitte zu bilden. Am Ende der Bänke, in der Mitte der Scene, befindet sich das „Gemerk" benannte Gerüste, welches zuvor hergerichtet worden. Zur linken Seite steht nur der erhöhte, kathederartige Stuhl [„der Singstuhl"] der Versammlung gegenüber. Im Hintergrunde, den großen Vorhang entlang, steht eine lange niedere Bank für die Lehrlinge. — Walther, verdrießlich über das Gespött der Knaben, hat sich auf die vordere Bank niedergelassen.)

(Pogner und Beckmesser kommen im Gespräch aus der Sacristei; allmählich versammeln sich immer mehrere der Meister. Die Lehrbuben, als sie die Meister eintreten sahen, sind sogleich zurückgegangen und harren ehrerbietig an der hinteren Bank. Nur David stellt sich anfänglich am Eingang bei der Sacristei auf.)

Pogner

(zu Beckmesser).

Seid meiner Treue wohl versehen;
was ich bestimmt, ist euch zu nutz:

im Wettgesang müßt ihr bestehen;
wer böte euch als Meister Trutz?

Beckmesser.

Doch wollt ihr von dem Punkt nicht weichen,
der mich — ich sag's — bedenklich macht;
kann Evchen's Wunsch den Werber streichen,
was nützt mir meine Meister-Pracht?

Pogner.

Ei sagt! Ich mein', vor allen Dingen
sollt' euch an dem gelegen sein?
Könnt ihr der Tochter Wunsch nicht zwingen,
wie möchtet ihr wohl um sie frei'n?

Beckmesser.

Ei ja! Gar wohl! D'rum eben bitt' ich,
daß bei dem Kind ihr für mich sprecht,
wie ich geworben zart und sittig,
und wie Beckmesser grad' euch recht.

Pogner.

Das thu' ich gern.

Beckmesser

(bei Seite).

Er läßt nicht nach!
Wie wehrt' ich da 'nem Ungemach?

Walther

(der, als er Pogner gewahrt, aufgestanden und ihm entgegengegangen verneigt sich vor ihm).

Gestattet, Meister!

Pogner.

Wie! Mein Junker!
Ihr sucht mich in der Singschul' hie?

(Sie begrüßen sich.)

Beckmesser

(immer bei Seite, für sich).

Verstünden's die Frau'n! Doch schlechtes Geflunker
Gilt ihnen mehr als all' Poesie.

Walther.

Hie eben bin ich am rechten Ort.
Gesteh' ich's frei, vom Lande fort
was mich nach Nürnberg trieb,
war nur zur Kunst die Lieb'.
Vergaß ich's gestern euch zu sagen,
heut' muß ich's laut zu künden wagen:
ein Meistersinger möcht' ich sein.
Schließt, Meister, in die Zunft mich ein!

(Andere Meister sind gekommen und herangetreten.)

Pogner

(zu den nächsten.)

Kunz Vogelgesang! Freund Nachtigal!
Hört doch, welch' ganz besonderer Fall!
Der Ritter hier, mir wohlbekannt,
hat der Meisterkunst sich zugewandt.

Begrüßungen.

Beckmesser

(immer noch für sich).

Noch such' ich's zu wenden: doch sollt's nicht gelingen,
versuch' ich des Mädchens Herz zu ersingen;
in stiller Nacht, von ihr nur gehört,
erfahr' ich, ob auf mein Lied sie schwört.

(Er wendet sich.)

Wer ist der Mensch?

Pogner

(zu Walther).

Glaubt, wie mich's freut!
Die alte Zeit dünkt mich erneu't.

Beckmesser

(immer noch für sich).

Er gefällt mir nicht!

Pogner

(fortfahrend).

Was ihr begehrt,
so viel an mir, euch sei's gewährt.

Beckmesser

(ebenso).

Was will der hier? — Wie der Blick ihm lacht!

Pogner

(ebenso).

Half ich euch gern zu des Gut's Verkauf,
in die Zunft nun nehm' ich euch gleich gern auf.

Beckmesser

(ebenso).

Holla! Sixtus! Auf den hab' Acht!

Walther

(zu Pogner).

Habt Dank der Güte
aus tiefstem Gemüthe!
Und darf ich denn hoffen,
steht heut' mir noch offen
zu werben um den Preis,
daß ich Meistersinger heiß'?

Beckmesser.

Oho! Fein sacht'! Auf dem Kopf steht kein Kegel!

Pogner.

Herr Ritter, dieß geh' nun nach der Regel.
Doch heut' ist Freiung: ich schlag' euch vor;
mir leihen die Meister ein willig Ohr.

(Die Meistersinger sind nun alle angelangt, zuletzt auch Hans Sachs.)

Sachs.

Gott grüß' euch, Meister!

Vogelgesang.

Sind wir beisammen?

Beckmesser.

Der Sachs ist ja da!

Nachtigal.

So ruft die Namen!

Fritz Kothner

(zieht eine Liste hervor, stellt sich zur Seite auf und ru

Zu einer Freiung und Zunftberathung
ging an die Meister ein' Einladung:
bei Nenn' und Nam',
ob jeder kam,
ruf' ich nun auf, als letzt-entbot'ner,
der ich mich nenn' und bin Fritz Kothner.
Seid ihr da, Veit Pogner?

Pogner.

Hier zur Hand.

(Er setzt sich.)

Kothner.

Kunz Vogelgesang?

Vogelgesang.

Ein sich fand.

(Setzt sich.)

Kothner.

Hermann Ortel?

Ortel.

Immer am Ort.

(Setzt sich.)

Kothner.

Balthasar Zorn?

Zorn.

Bleibt niemals fort.

(Setzt sich.)

Kothner.

Konrad Nachtigal?

Nachtigal.

Treu seinem Schlag.

(Setzt sich.)

Kothner.

Augustin Moser?

Moser.

Nie fehlen mag.

(Setzt sich.)

Kothner.

Niklaus Vogel? — Schweigt?

Ein Lehrbube

(sich schnell von der Bank erhebend).

Ist krank.

Kothner.

Gut' Bess'rung dem Meister!

Alle Meister.

Walt's Gott!

Der Lehrbube.

Schön Da

(Setzt sich wieder.)

Kothner.

Hans Sachs?

David

(vorlaut sich erhebend).

Da steht er!

Sachs

(drohend zu David).

Juckt dich das Fell? –
Verzeiht, Meister! — Sachs ist zur Stell'.

(Er setzt sich.)

Kothner.

Sixtus Beckmesser?

Beckmesser.

Immer bei Sachs,
daß den Reim ich lern' von „blüh' und wachs'".

(Er setzt sich neben Sachs. Dieser lacht.)

Kothner.

Eißlinger.

Hier!

(Setzt sich.)

Kothner.

Hans Folz?

Folz.

Bin da.

(Setzt sich.)

Kothner.

Hans Schwarz?

Schwarz.

Zuletzt: Gott wollt's!

(Setzt sich.)

Kothner.

Zur Sitzung gut und voll die Zahl.
Beliebt's, wir schreiten zur Merkerwahl?

Vogelgesang.

Wohl eh'r nach dem Fest.

Beckmesser

(zu Kothner).

Pressirt's den Herrn?
Mein' Stell' und Amt lass' ich ihm gern.

15*

Pogner.

Nicht doch, ihr Meister! Laßt das jetzt fort.
Für wicht'gen Antrag bitt' ich um's Wort.

(Alle Meister stehen auf und setzen sich wieder.)

Kothner.

Das habt ihr, Meister! Sprecht!

Pogner.

Nun hört, und versteht mich recht! —
Das schöne Fest, Johannis-Tag,
ihr wißt, begeh'n wir morgen:
auf grüner Au', am Blumenhag,
bei Spiel und Tanz im Lustgelag,
an froher Brust geborgen,
vergessen seiner Sorgen,
ein Jeder freut sich wie er mag.
Die Singschul' ernst im Kirchenchor
die Meister selbst vertauschen;
mit Kling und Klang hinaus zum Thor
auf off'ne Wiese zieh'n sie vor,
bei hellen Festes Rauschen,
das Volk sie lassen lauschen
dem Frei-Gesang mit Laien-Ohr.
Zu einem Werb'- und Wett-Gesang
gestellt sind Siegespreise,
und beide rühmt man weit und lang,
die Gabe wie die Weise.
Nun schuf mich Gott zum reichen Mann

und giebt ein Jeder wie er kann,
so mußt' ich fleißig sinnen,
was ich gäb' zu gewinnen,
daß ich nicht käm' zu Schand':
so höret, was ich fand. —
In deutschen Landen viel gereis't,
hat oft es mich verdrossen,
daß man den Bürger wenig preis't,
ihn karg nennt und verschlossen:
an Höfen, wie an nied'rer Statt,
des bitt'ren Tadels ward ich satt,
daß nur auf Schacher und Geld
sein Merk' der Bürger stellt'.
Daß wir im weiten deutschen Reich
die Kunst einzig noch pflegen,
d'ran dünkt' ihnen wenig gelegen:
doch wie uns das zur Ehre gereich',
und daß mit hohem Muth
wir schätzen, was schön und gut,
was werth die Kunst, und was sie gilt,
das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.
D'rum hört, Meister, die Gab',
die als Preis bestimmt ich hab': —
dem Singer, der im Kunst-Gesang
vor allem Volk den Preis errang
am Sankt Johannistag,
sei er wer er auch mag,
dem geb' ich, ein Kunst-gewog'ner,
von Nürenberg Veit Pogner,
mit all' meinem Gut, wie's geh' und steh',
Eva, mein einzig Kind, zur Eh'.

Die Meister

(sehr lebhaft durcheinander).

Das nenn' ich ein Wort! Ein Wort, ein Mann!
Da sieht man, was ein Nürnberger kann!
D'rob preis't man euch noch weit und breit,
den wack'ren Bürger Pogner Veit!

Die Lehrbuben

(lustig aufspringend).

Alle Zeit, weit und breit:
Pogner Veit!

Vogelgesang.

Wer möchte da nicht ledig sein!

Sachs.

Sein Weib gäb' gern wohl mancher d'rein!

Nachtigal.

Auf, ledig' Mann!
Jetzt macht euch d'ran!

Pogner.

Nun hört noch, wie ich's ernstlich mein'!
Ein' leblos' Gabe stell' ich nicht:
ein Mägdlein sitzt mit zu Gericht.
Den Preis erkennt die Meister-Zunft;
doch gilt's der Eh', so will's Vernunft,
daß ob der Meister Rath
die Braut den Ausschlag hat.

Beckmesser

(zu Kothner).

Dünkt euch das klug?

Kothner

(laut).

Versteh' ich gut,
ihr gebt uns in des Mägdleins Huth?

Beckmesser.

Gefährlich das!

Kothner.

Stimmt es nicht bei,
wie wär' dann der Meister Urtheil frei?

Beckmesser.

Laßt's gleich wählen nach Herzens Ziel,
und laßt den Meistergesang aus dem Spiel!

Pogner.

Nicht so! Wie doch? Versteht mich recht!
Wem ihr Meister den Preis zusprecht,
die Maid kann dem verwehren,
doch nie einen And'ren begehren:
ein Meistersinger muß er sein:
nur wen ihr krönt, den soll sie frei'n.

Sachs.

Verzeiht!
Vielleicht schon ginget ihr zu weit.

Ein Mädchenherz und Meisterkunst
erglüh'n nicht stets von gleicher Brunst;
der Frauen Sinn, gar unbelehrt,
dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth.
Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen,
wie hoch die Kunst ihr ehrt;
und laßt ihr dem Kind die Wahl zu eigen,
wollt nicht, daß dem Spruch es wehrt':
so laßt das Volk auch Richter sein;
mit dem Kinde sicher stimmt's überein.

Die Meister
(unruhig durcheinander).

Oho! Das Volk? Ja, das wäre schön!
Ade dann Kunst und Meistertön'!

Nachtigal.

Nein, Sachs! Gewiß, das hat keinen Sinn!
Gäb't ihr dem Volk die Regeln hin?

Sachs.

Vernehmt mich recht! Wie ihr doch thut!
Gesteht, ich kenn' die Regeln gut;
und daß die Zunft die Regeln bewahr',
bemüh' ich mich selbst schon manches Jahr.
Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise,
daß man die Regeln selbst probir',
ob in der Gewohnheit trägem G'leise
ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier':
und ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur,

das sagt euch nur
wer nichts weiß von der Tabulatur.

(Die Lehrbuben springen auf und reiben sich die Hände.)

Beckmesser.

Hei! wie sich die Buben freuen!

Hans Sachs
(eifrig fortfahrend).

D'rum mocht's euch nie gereuen,
daß jährlich am Sankt Johannisfest,
statt daß das Volk man kommen läßt,
herab aus hoher Meister-Wolk'
ihr selbst euch wendet zu dem Volk'.
Dem Volke wollt ihr behagen;
nun dächt' ich, läg' es nah',
ihr ließ't es selbst euch auch sagen,
ob das ihm zur Lust geschah?
Daß Volk und Kunst gleich blüh' und wachs',
bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs.

Vogelgesang.

Ihr meint's wohl recht!

Kothner.

Doch steht's d'rum faul.

Nachtigal.

Wenn spricht das Volk, halt' ich das Maul.

Kothner.

Der Kunst droht allweil' Fall und Schmach,
läuft sie der Gunst des Volkes nach.

Beckmesser.

D'rin bracht' er's weit, der hier so dreist:
Gassenhauer dichtet er meist.

Pogner.

Freund Sachs, was ich mein', ist schon neu:
zu viel auf einmal brächte Reu'! —
So frag' ich, ob den Meistern gefällt
Gab' und Regel, wie ich's gestellt?

(Die Meister erheben sich.)

Sachs.

Mir genügt der Jungfer Ausschlag-Stimm'.

Beckmesser

(für sich).

Der Schuster weckt doch stets mir Grimm!

Kothner.

Wer schreibt sich als Werber ein?
Ein Jung-Gesell muß es sein.

Beckmesser.

Vielleicht auch ein Wittwer? Fragt nur den Sachs!

Sachs.

Nicht doch, Herr Merker! Aus jüng'rem Wachs
als ich und ihr muß der Freier sein,
soll Evchen ihm den Preis verleih'n.

Beckmesser.

Als wie auch ich? — Grober Gesell

Kothner.

Begehrt wer Freiung, der komm' zur Stell'!
Ist Jemand gemeld't, der Freiung begehrt?

Pogner.

Wohl, Meister! Zur Tagesordnung kehrt!
Und nehmt von mir Bericht,
wie ich auf Meister-Pflicht
einen jungen Ritter empfehle,
der wünscht, daß man ihn wähle,
und heut' als Meistersinger frei'. —
Mein Junker von Stolzing, kommt herbei!

Walther

(tritt vor und verneigt sich).

Beckmesser

(für sich).

Dacht' ich mir's doch! Geht's da hinaus, Veit?

(Laut.)

Meister, ich mein', zu spät ist's der Zeit.

Die Meister

(durcheinander).

Der Fall ist neu. — Ein Ritter gar?
Soll man sich freu'n? — Oder wär' Gefahr?
Immerhin hat's ein groß' Gewicht,
daß Meister Pogner für ihn spricht.

Kothner.

Soll uns der Junker willkommen sein,
zuvor muß er wohl vernommen sein.

Pogner.

Vernehmt ihn gut! Wünsch' ich ihm Glück,
nicht bleib' ich doch hinter der Regel zurück.
Thut, Meister, die Fragen!

Kothner.

So mög' uns der Junker sagen:
ist er frei und ehrlich geboren?

Pogner.

Die Frage gebt verloren,
da ich euch selbst deſſ' Bürge steh',
daß er aus frei' und edler Eh':
von Stolzing Walther aus Frankenland,
nach Brief' und Urkund' mir wohlbekannt.
Als seines Stammes letzter Sproß,
verließ er neulich Hof und Schloß,
und zog nach Nürnberg her,
daß er hier Bürger wär'.

Beckmesser

(zum Nachbar).

Neu-Junker-Unkraut! Thut nicht gut.

Nachtigal

(laut).

Freund Pogner's Wort Genüge thut.

Sachs.

Wie längst von den Meistern beschlossen ist,
ob Herr, ob Bauer, hier nichts beschießt:
hier fragt sich's nach der Kunst allein,
wer will ein Meistersinger sein.

Kothner.

D'rum nun frag' ich zur Stell':
welch' Meisters seid ihr Gesell'?

Walther.

Am stillen Herd in Winterszeit,
wenn Burg und Hof mir eingeschnei't,
wie einst der Lenz so lieblich lacht',
und wie er bald wohl neu erwacht',
ein altes Buch, vom Ahn' vermacht,
gab das mir oft zu lesen:
Herr Walther von der Vogelweid',
der ist mein Meister gewesen.

Sachs.

Ein guter Meister!

Beckmesser.

Doch lang' schon todt:
wie lehrt' ihm der wohl der Regel Gebot?

Kothner.

Doch in welcher Schul' das Singen
mocht' euch zu lernen gelingen?

Walther.

Wann dann die Flur vom Frost befreit,
und wiederkehrt die Sommerszeit,
was einst in langer Wintersnacht
das alte Buch mir kund gemacht,
das schallte laut in Waldespracht,
das hört' ich hell erklingen:
im Wald dort auf der Vogelweid',
da lernt' ich auch das Singen.

Beckmesser.

Oho! Von Finken und Meisen
lerntet ihr Meister-Weisen?
Das mag denn wohl auch darnach sein!

Vogelgesang.

Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein.

Beckmesser.

Ihr lobt ihn, Meister Vogelgesang?
Wohl weil er vom Vogel lernt' den Gesang?

Kothner
(bei Seite zu den Meistern).

Was meint ihr, Meister? Frag' ich noch fort?
Mich dünkt, der Junker ist fehl am Ort.

Sachs.

Das wird sich bäldlich zeigen:
wenn rechte Kunst ihm eigen,
und gut er sie bewährt,
was gilt's, wer sie ihn gelehrt?

Kothner.

Meint, Junker, ihr in Sang' und Dicht'
euch rechtlich unterwiesen,
und wollt ihr, daß im Zunftgericht
zum Meister wir euch kiesen:
seid ihr bereit, ob euch gerieth
mit neuer Find' ein Meisterlied,
nach Dicht' und Weis' eu'r eigen,
zur Stunde jetzt zu zeigen?

Walther.

Was Winternacht,
was Waldes Pracht,
was Buch' und Hain mich wiesen;
was Dichter-Sanges Wundermacht
mir heimlich wollt' erschließen;
was Rosses Schritt
beim Waffen-Ritt,
was Reihen-Tanz
bei heit'rem Schanz

mir sinnend gab zu lauschen:
gilt es des Lebens höchsten Preis
um Sang mir einzutauschen,
zu eig'nem Wort und eig'ner Weis'
will einig mir es fließen,
als Meistersang, ob den ich weiß,
euch Meistern sich ergießen.

Beckmesser.

Entnahm't ihr 'was der Worte Schwall?

Vogelgesang.

Ei nun, er wagt's.

Nachtigal.

Merkwürd'ger Fall!

Kothner.

Nun, Meister, wenn's gefällt,
werd' das Gemerk bestellt. —
Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

Walther.

Was heilig mir,
der Liebe Panier
schwing' und sing' ich, mir zu Hoff'.

Kothner.

Das gilt uns weltlich: d'rum allein,
Merker Beckmesser, schließt euch ein!

Beckmesser

(aufstehend und dem Gemerk zuschreitend).

Ein sau'res Amt, und heut' zumal;
wohl giebt's mit der Kreide manche Qual. —
Herr Ritter, wißt:
Sixtus Beckmesser Merker ist;
hier im Gemerk
verrichtet er still sein strenges Werk.
Sieben Fehler giebt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an:
wenn er über sieben Fehler verlor,
dann versang der Herr Rittersmann. —
Gar fein er hört;
doch daß er euch den Muth nicht stört,
säh't ihr ihm zu,
so giebt er euch Ruh',
und schließt sich gar hier ein, —
läßt Gott euch befohlen sein.

(Er hat sich in das Gemerk gesetzt, streckt mit dem Letzten den Kopf höhnisch freundlich nickend heraus, und zieht den vorderen Vorhang, den zuvor der Lehrbuben geöffnet hatte, wieder ganz zusammen, so daß er unsichtbar)

Kothner

die von den Lehrbuben aufgehängten „Leges Tabulaturae" von der Wand genommen).

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,
vernehmt nun aus der Tabulatur. —

(Er liest.)

„Ein jedes Meistergesanges Bar
stell' ordentlich ein Gemäße dar

aus unterschiedlichen Gesetzen,
die Keiner soll verletzen.
Ein Gesetz besteht aus zweenen Stollen,
die gleiche Melodei haben sollen,
der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',
der Vers hat seinen Reim am End'.
Darauf so folgt der Abgesang,
der sei auch etlich' Verse lang,
und hab' sein' besondere Melodei,
als nicht im Stollen zu finden sei.
Derlei Gemäßes mehre Baren
soll ein jed' Meisterlied bewahren;
und wer ein neues Lied gericht',
das über vier der Sylben nicht
eingreift in and'rer Meister Weis',
deß' Lied erwerb' sich Meister-Preis." —
Nun setzt euch in den Singestuhl!

Walther.

Hier in den Stuhl?

Kothner.

Wie's Brauch der Schul'.

Walth

(b. steigt den Stuhl, und setzt sich mit Misbehagen).

Für dich, Geliebte, sei's gethan!

Kothner

(sehr laut).

Der Sänger sitzt.

Beckmesser

(im Gemerk, sehr grell).

Fanget an!

Walther

(nach einiger Sammlung).

Fanget an!
So rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und wie in fern'ren Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weither nah't ein Schwellen,
das mächtig näher zieht;
es schwillt und schallt,
es tönt der Wald
von holder Stimmen Gemenge;
nun laut und hell
schon nah' zur Stell',
wie wächst der Schwall!
Wie Glockenhall
ertos't des Jubels Gedränge!
Der Wald,
wie bald
antwortet' er dem Ruf,
der neu ihm Leben schuf,
stimmte an
das süße Lenzes-Lied! —

lan hat aus dem Gemerk wiederholt unmuthige Seufzer des Merkers
stiges Anstreichen mit der Kreide vernommen. Auch Walther hat es
t, und fährt, dadurch für eine kurze Weile gestört, fort.)

In einer Dornenhecken,
von Neid und Gram verzehrt,

16*

mußt' er sich da verstecken,
der Winter, Grimm-bewehrt:
von dürrem Laub umrauscht
er lauert da und lauscht,
wie er das frohe Singen
zu Schaden könnte bringen. —

(Unmuthig vom Stuhl aufstehend.)

Doch: fanget an!
So rief es mir in die Brust,
als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief sich regen,
als weckt' es mich aus dem Traum;
mein Herz mit bebenden Schlägen
erfüllte des Busens Raum:
das Blut, es wall't
mit Allgewalt,
geschwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht
mit Übermacht
schwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonne-Gewühle:
die Brust,
mit Lust
antwortet sie dem Ruf,
der neu ihr Leben schuf:
stimmt nun an
das hehre Liebes-Lied!

Beckmesser
(der immer unruhiger geworden, reißt den Vorhang auf).
Seid ihr nun fertig?

Walther.

Wie fraget ihr?

Beckmesser

(die ganz mit Kreidestrichen bedeckte Tafel heraushaltend).

Mit der Tafel ward ich fertig schier.

(Die Meister müssen lachen.)

Walther.

Hört doch! Zu meiner Frauen Preis
gelang' ich jetzt erst mit der Weis'.

Beckmesser

(das Gemerk verlassend).

Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr verthan. —
Ihr Meister, schaut die Tafel euch an:
so lang' ich leb', ward's nicht erhört;
ich glaubt's nicht, wenn ihr's all' auch schwört!

(Die Meister sind im Aufstand durcheinander.)

Walther.

Erlaubt ihr's, Meister, daß er mich stört?
Blieb' ich von Allen ungehört?

Pogner.

Ein Wort, Herr Merker! Ihr seid gereizt!

Beckmesser.

Sei Merker fortan, wer danach geizt!

Doch daß der Ritter versungen hat,
beleg' ich erst noch vor der Meister Rath.
Zwar wird's 'ne harte Arbeit sein:
wo beginnen, da wo nicht aus noch ein?
Von falscher Zahl, und falschem Gebänd'
schweig' ich schon ganz und gar;
zu kurz, zu lang, wer ein End' da fänd'!
Wer meint hier im Ernst einen Bar?
Auf „blinde Meinung" klag' ich allein:
sagt, konnt' ein Sinn unsinniger sein?

Mehrere Meister.

Man ward nicht klug! Ich muß gesteh'n,
ein Ende konnte Keiner erseh'n.

Beckmesser.

Und dann die Weis'! Welch' tolles Gekreis'
aus „Abenteuer"-, „blau Rittersporn"-Weis',
„hoch Tannen"- und „stolz Jüngling"-Ton!

Kothner.

Ja, ich verstand gar nichts davon!

Beckmesser.

Kein Absatz wo, kein' Coloratur,
von Melodei auch nicht eine Spur!

Mehrere Meister
(durcheinander).

Wer nennt das Gesang?
's ward einem bang'!

Eitel Ohrgeschinder!
Gar nichts dahinter!

Kothner.

Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!

Beckmesser.

Wird erst auf die Fehlerprobe gedrungen?
Oder gleich erklärt, daß er versungen?

Sachs

(der vom Beginne an Walther mit zunehmendem Ernste zugehört).

Halt! Meister! Nicht so geeilt!
Nicht jeder eure Meinung theilt. —
Des Ritters Lied und Weise,
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verließ er uns're G'leise,
schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach Regeln messen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf,
der eig'nen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf!

Beckmesser.

Aha! Schon recht! Nun hört ihr's doch:
den Stümpern öffnet Sachs ein Loch,
da aus und ein nach Belieben
ihr Wesen leicht sie trieben.
Singet dem Volk auf Markt und Gassen;
hier wird nach den Regeln nur eingelassen.

Sachs.

Herr Merker, was doch solch' ein Eifer?
Was doch so wenig Ruh'?
Eu'r Urtheil, dünkt mich, wäre reifer,
hörtet ihr besser zu.
Darum, so komm' ich jetzt zum Schluß,
daß den Junker zu End' man hören muß.

Beckmesser.

Der Meister Zunft, die ganze Schul',
gegen den Sachs da sind sie Null.

Sachs.

Verhüt' es Gott, was ich begehr',
daß das nicht nach den Gesetzen wär'!
Doch da nun steht's geschrieben,
der Merker werde so bestellt,
daß weder Haß noch Lieben
das Urtheil trüben, das er fällt.
Geht der nun gar auf Freiers-Füßen,
wie sollt' er da die Lust nicht büßen,
den Nebenbuhler auf dem Stuhl
zu schmähen vor der ganzen Schul'?

(Walther flammt auf.)

Nachtigal.

Ihr geht zu weit!

Kothner.

Persönlichkeit!

Pogner
(zu den Meistern).
Vermeidet, Meister, Zwist und Streit!

Beckmesser.

Ei, was kümmert's doch Meister Sachsen,
auf was für Füßen ich geh'?
Ließ' er d'rob lieber Sorge sich wachsen,
daß nichts mir drück' die Zeh'!
Doch seit mein Schuster ein großer Poet,
gar übel es um mein Schuhwerk steht;
da seht, wie es schlappt,
und überall klappt!
All' seine Vers' und Reim'
ließ' ich ihm gern daheim,
Historien, Spiel' und Schwänke dazu,
brächt' er mir morgen die neuen Schuh'!

Sachs.

Ihr mahnt mich da gar recht:
doch schickt sich's, Meister, sprecht,
daß, find' ich selbst dem Eseltreiber
ein Sprüchlein auf die Sohl',
dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber
ich nichts d'rauf schreiben soll?
Das Sprüchlein, das eu'r würdig sei,
mit all' meiner armen Poeterei
fand ich noch nicht zur Stund';
doch wird's wohl jetzt mir kund,
wenn ich des Ritters Lied gehört:
d'rum sing' er nun weiter ungestört!

(Walther, in großer Aufregung, stellt sich auf den Singstuhl.)

Die Meister.

Genug! Zum Schluß!

Sachs
(zu Walther).

Singt, dem Herrn Merker zum Verdruß!

Beckmesser
(holt, während Walther beginnt, aus dem Gemerk die Tafel herbei, hält sie während des Folgenden, von Einem zum Andern sich wendend, Prüfung den Meistern vor, die er schließlich zu einem Kreis um sich zu einigen bemüht ist, welchem er immer die Tafel zur Einsicht vorhält).

[Zugleich mit dem Folgenden bis zum Schlusse des Aufzuges]

Was sollte man da wohl noch hören?
Wär's nicht nur uns zu bethören?
Jeden der Fehler groß und klein,
seht genau auf der Tafel ein. —
„Falsch Gebänd", „unredbare Worte",
„Kleb=Sylben", hier „Laster" gar;
„Aequivoca", „Reim am falschen Orte",
„verkehrt", „verstellt" der ganze Bar;
ein „Flickgesang" hier zwischen den Stollen;
„blinde Meinung" allüberall;
„unklare Wort'", „Differenz", hie „Schrollen",
da „falscher Athem", hier „Überfall".
Ganz unverständliche Melodei!
Aus allen Tönen ein Mischgebräu'!
Scheu'tet ihr nicht das Ungemach,
Meister, zählt mir die Striche nach!
Verloren hätt' er schon mit dem acht':
doch so weit wie der hat's noch Keiner gebracht!

Wohl über fünfzig, schlecht gezählt!
Sagt, ob ihr euch den zum Meister wählt?

Die Meister

(durcheinander).

Ja wohl, so ist's! Ich seh' es recht!
Mit dem Herrn Ritter steht es schlecht.
Mag Sachs von ihm halten, was er will,
hier in der Singschul' schweig' er still!
Bleibt einem Jeden doch unbenommen,
wen er zum Genossen begehrt?
Wär' uns der erste Best' willkommen,
was blieben die Meister dann werth? —
Hei! wie sich der Ritter da quält!
Der Sachs hat ihn sich erwählt. —
's ist ärgerlich gar! D'rum macht ein End'!
Auf, Meister, stimmt und erhebt die Händ'!

Pogner

(für sich).

Ja wohl, ich seh's, was mir nicht recht:
mit meinem Junker steht es schlecht! —
Weiche ich hier der Übermacht,
mir ahnet, daß mir's Sorge macht.
Wie gern säh' ich ihn angenommen,
als Eidam wär' er mir gar werth:
nenn' ich den Sieger nun willkommen,
wer weiß, ob ihn mein Kind begehrt!
Gesteh' ich's, daß mich das quält,
ob Eva den Meister wählt!

Walther

(in übermüthig verzweifelter Begeisterung, hoch auf dem Singstuhl und auf die unruhig durcheinander sich bewegenden Meister herab)

Aus finst'rer Dornenhecken
die Eule rauscht' hervor,
thät rings mit Kreischen wecken
der Raben heis'ren Chor:
in nächt'gem Heer zu Hauf
wie krächzen all' da auf,
mit ihren Stimmen, den hohlen,
die Elstern, Kräh'n und Dohlen!
Auf da steigt
mit gold'nem Flügelpaar
ein Vogel wunderbar:
sein strahlend hell Gefieder
licht in den Lüften blinkt;
schwebt selig hin und wieder,
zu Flug und Flucht mir winkt.
Es schwillt das Herz
von süßem Schmerz,
der Noth entwachsen Flügel
es schwingt sich auf
zum kühnen Lauf,
zum Flug durch die Luft
aus der Städte Gruft,
dahin zum heim'schen Hügel,
dahin zur grünen Vogelweid',
wo Meister Walther einstmich freit';
da sing' ich hell und hehr
der liebsten Frauen Ehr':
auf das steigt,

ob Meister-Kräh'n ihm ungeneigt,
das stolze Minne-Lied. —
Ade, ihr Meister, hienied'!

(verläßt mit einer stolz verächtlichen Gebärde den Stuhl und wendet sich zum Fortgehen.)

Sachs

(Walther's Gesang folgend).

Ha, welch' ein Muth!
Begeist'rungs-Gluth! —
Ihr Meister, schweigt doch und hört!
Hört, wenn Sachs euch beschwört! —
Herr Merker da! Gönnt doch nur Ruh'!
Laßt And're hören! Gebt das nur zu! —
Umsonst! All' eitel Trachten!
Kaum vernimmt man sein eigen Wort!
Des Junkers will Keiner achten: —
das heiß' ich Muth, singt der noch fort!
Das Herz auf dem rechten Fleck:
ein wahrer Dichter-Reck'! —
Mach' ich, Hans Sachs, wohl Vers' und Schuh',
ist Ritter der und Poet dazu.

Die Lehrbuben

(welche längst sich die Hände rieben und von der Bank aufsprangen, schließen jetzt gegen das Ende wieder ihren Reihen und tanzen um das Gemerk).

Glück auf zum Meistersingen,
mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen:
das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

Beckmesser.

Nun, Meister, kündet's an!

(Die Mehrzahl hebt die Hände auf.)

Alle Meister.

Versungen und verthan!

(Alles geht in Aufregung auseinander; lustiger Tumult der Lehrbuben, welche sich des Gemerkes und der Meisterbänke bemächtigen, wodurch Gedräng und Durcheinander der nach dem Ausgange sich wendenden Meister entsteht. — Sachs, der allein im Vordergrunde verblieben, blickt noch gedankenvoll auf dem leeren Singestuhl; als die Lehrbuben auch diesen erfassen, und Sachs darob mit humoristisch-unmuthiger Gebärde sich abwendet, fällt der Vorhang.)

Zweiter Aufzug.

(Die Bühne stellt im Vordergrunde eine Straße im Längendurchschnitte
welche in der Mitte von einer schmalen Gasse, nach dem Hintergrunde
umm abbiegend, durchschnitten wird, so daß sich im Front zwei Eckhäuser
ten, von denen das eine, reichere, rechts — das Haus Pogner's, das
e, einfachere, links — das des Hans Sachs ist. — Zu Pogner's
führt von der vorderen Straße aus eine Treppe von mehreren Stufen:
fte Thüre, mit Steinsitzen in den Nischen. Zur Seite ist der Raum,
ich nahe an Pogner's Hause, durch eine dickstämmige Linde abgegränzt;
s Gesträuch umgiebt sie am Fuße, vor welchem auch eine Steinbank an-
cht ist. — Der Eingang zu Sachsens Hause ist ebenfalls nach der vor-
Straße zu gelegen: eine getheilte Ladenthüre führet hier unmittelbar in
Schusterwerkstatt; dicht dabei steht ein Fliederbaum, dessen Zweige bis über
laden hereinhängen. Nach der Gasse zu hat das Haus noch zwei Fenster,
welchen das eine zur Werkstatt, das andere zu einer dahinter liegenden
ner gehört.) [Alle Häuser namentlich auch die der engeren Gasse, müssen
label sein.]

Heiterer Sommerabend; im Verlaufe der ersten Auftritte allmählich ein-
nde Nacht.)

(David ist darüber her, die Fensterläden nach der Gasse zu von außen zu
ßen. Andere Lehrbuben thuen das Gleiche bei anderen Häusern.)

Lehrbuben
(während der Arbeit).

Johannistag! Johannistag!
Blumen und Bänder so viel man mag!

David
(für sich).

„Das Blumenkränzlein von Seiden fein,
möcht' es mir balde beschieden sein!"

Magdalene
(ist mit einem Korbe am Arme aus Pogner's Hause gekommen und sucht David unbemerkt sich zu nähern).

Bst! David!

David
(nach der Gasse zu sich umwendend).

Ruft ihr schon wieder?
Singt allein eure dummen Lieder!

Lehrbuben.

David, was soll's?
Wär'st nicht so stolz,
schaut'st besser um,
wär'st nicht so dumm!
„Johannistag! Johannistag!"
Wie der nur die Jungfer Lene nicht kennen mag!

Magdalene.

David! Hör' doch! Kehr' dich zu mir!

David.

Ach, Jungfer Lene! Ihr seid hier?

Magdalene
(auf ihren Korb deutend).

Bring' dir 'was Gut's: schau' nur hinein!

Das soll für mein lieb' Schätzel sein. —
Erst aber schnell, wie ging's mit dem Ritter?
Du riethest ihm gut? Er gewann den Kranz?

David.

Ach, Jungfer Lene! Da steht's bitter;
der hat verthan und versungen ganz!

Magdalene.

Versungen? Verthan?

David.

Was geht's euch nur an?

Magdalene

Korb, nach welchem David die Hand ausstreckt, heftig zurückziehend).

Hand von der Taschen!
Nichts da zu naschen! —
Hilf Gott! Unser Junker verthan!

(Sie geht mit Gebärden der Trostlosigkeit nach dem Hause zurück.)

David

(sieht ihr verblüfft nach).

Die Lehrbuben

unvermerkt näher geschlichen waren, gelauscht hatten und sich jetzt, wie glückwünschend, David präsentiren).

Heil, Heil zur Eh' dem jungen Mann!
Wie glücklich hat er gefrei't!
Wir hörten's All', und sahen's an:
der er sein Herz geweiht,

für die er läßt sein Leben,
die hat ihm den Korb nicht gegeben.

David
(auffahrend).

Was steht ihr hier faul?
Gleich haltet eu'r Maul!

Die Lehrbuben
(David umtanzend).

Johannistag! Johannistag!
Da frei't ein Jeder wie er mag.
Der Meister frei't,
der Bursche frei't,
da giebt's Geschlamb' und Geschlumbfer!
Der Alte frei't
die junge Maid,
der Bursche die alte Jumbfer! —
Juchhei! Juchhei! Johannistag!

(David ist im Begriff wüthend drein zu schlagen, als Sachs, der aus
Gasse hervorgekommen, dazwischen tritt. Die Buben fahren auseinander

Sachs.

Was giebt's? Treff' ich dich wieder am Schlag?

David.

Nicht ich! Schandlieder singen die.

Sachs.

Hör' nicht d'rauf! Lern's besser wie sie! —
Zur Ruh'! In's Haus! Schließ' und mach' Licht!

David.

Hab' ich noch Singstund'?

Sachs.

Nein, sing'st nicht!
Zur Straf' für dein heutig' frech' Erdreisten. —
Die neuen Schuh' steck' auf den Leisten!

ind Beide in die Werkstatt eingetreten und gehen durch innere Thüren ab. Die Lehrbuben haben sich ebenfalls zerstreut.)

Pogner und Eva, wie vom Spaziergange heimkehrend, die Tochter leicht rme des Vaters eingehenkt, sind, beide schweigsam und in Gedanken, die herausgekommen.)

Pogner

uf der Gasse, durch eine Klinze im Fensterladen von Sachsens Werkstatt spähend).

Lass' seh'n, ob Nachbar Sachs zu Haus? —
Gern spräch' ich ihn. Trät' ich wohl ein?

.d kommt mit Licht aus der Kammer, setzt sich damit an den Werktisch am Fenster und macht sich über die Arbeit her.)

Eva.

Er scheint daheim: kommt Licht heraus.

Pogner.

Thu' ich's? — Zu was doch! — Besser, nein!
(Er wendet sich ab.)

Will Einer Selt'nes wagen,
was ließ' er da sich sagen? — —

(Nach einigem Sinnen.)

War er's nicht, der meint', ich ging' zu weit? ..
Und blieb ich nicht im Geleise,
war's nicht in seiner Weise? —
Doch war's vielleicht auch — Eitelkeit? —

(Eva.)

Und du, mein Kind, sag'st mir nichts?

va.

Ein folgsam Kind, gefragt nur spricht's.

gner.

Wie klug! Wie gut! — Komm', setz' dich hier
ein' Weil' noch auf die Bank zu mir.

(Er setzt sich auf die Steinbank unter der Linde.)

Eva.

Wird's nicht zu kühl?
's war heut' gar schwül.

Pogner.

Nicht doch, 's ist mild und labend;
gar lieblich lind der Abend.

(Eva setzt sich beklommen.)

Das deutet auf den schönsten Tag,
der morgen dir soll scheinen.
O Kind, sagt dir kein Herzensschlag,
welch' Glück dich morgen treffen mag,

wenn Nürenberg, die ganze Stadt
mit Bürgern und Gemeinen,
mit Zünften, Volk und hohem Rath,
vor dir sich soll vereinen,
daß du den Preis,
das edle Reis,
ertheilest als Gemahl
dem Meister deiner Wahl.

Eva.

Lieb' Vater, muß es ein Meister sein?

Pogner.

Hör' wohl: ein Meister deiner Wahl.

(Magdalene erscheint an der Thüre und winkt Eva.)

Eva
(zerstreut).

Ja, — meiner Wahl. — Doch, tritt nun ein —
Gleich, Lene, gleich! — zum Abendmahl.

Pogner
(ärgerlich aufstehend).

's giebt doch keinen Gast?

Eva
(wie oben).

Wohl den Junker?

Pogner
(verwundert).

Wie so?

Eva.

Sah'st ihn heut' nicht?

Pogner

(halb für sich).

Ward sein' nicht froh. —
Nicht doch! — Was denn? — Ei! werd' ich dumm?

Eva.

Lieb' Väterchen, komm'! Geh', kleid' dich um!

Pogner

(voran in das Haus gehend).

Hm! — Was geht mir im Kopf doch 'rum?

(Ab.)

Magdalene

(heimlich).

Hast' was heraus?

Eva

(ebenso).

Blieb still und stumm.

Magdalene.

Sprach David: meint', er habe verthan.

Eva.

Der Ritter? — Hilf Gott, was fing' ich an!
Ach, Lene! die Angst: wo 'was erfahren?

Magdalene.

Vielleicht vom Sachs?

Eva.

Ach, der hat mich lieb!
Gewiß, ich geh' hin.

Magdalene.

Lass' d'rin nichts gewahren!
Der Vater merkt' es, wenn man jetzt blieb'. —
Nach dem Mahl: dann hab' ich dir noch 'was zu sagen,
was Jemand geheim mir aufgetragen.

Eva.

Wer denn? Der Junker?

Magdalene.

Nichts da! Nein!
Beckmesser.

Eva.

Das mag 'was rechtes sein!

(Sie gehen in das Haus.)

hs ist, in leichter Hauskleidung, in die Werkstatt zurückgekommen. Er wendet sich zu David, der an seinem Werktische verblieben ist.)

Sachs.

Zeig' her! — 's ist gut. — Dort an die Thür'
rück' mir Tisch und Schemel herfür! —
Leg' dich zu Bett! Wach' auf bei Zeit,
verschlaf' die Dummheit, sei morgen gescheit!

David
(richtet Tisch und Schemel).

Schafft ihr noch Arbeit?

Sachs.

Kümmert dich das?

David

(für sich).

Was war nur der Lene? — Gott weiß, was! —
Warum wohl der Meister heute wacht?

Sachs.

Was steh'st noch?

David.

Schlaft wohl, Meister!

Sachs.

Gut' Nacht!

(David geht in die Kammer ab.)

Sachs

(legt sich die Arbeit zurecht, setzt sich an der Thüre auf den Sche[...] dann die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf dem ge[...] Untertheil des Ladens gestützt, sich zurück).

Wie duftet doch der Flieder
so mild, so stark und voll!
Mir löst's es weich die Glieder,
will, daß ich 'was sagen soll. —
Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann!
Soll mir die Arbeit nicht schmecken,
gäb'st, Freund, lieber mich frei:
thät' besser das Leder zu strecken,
und ließ' alle Poeterei! —

(Er versucht wieder zu arbeiten. Läßt ab und sinnt.)

Und doch, 's will halt nicht geh'n. —
Ich fühl's, — und kann's nicht versteh'n; —
kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergessen;
und faſſ' ich es ganz, — kann ich's nicht messen. —
Doch wie auch wollt' ich's faſſen,
was unermeßlich mir schien?
Kein' Regel wollte da paſſen,
und war doch kein Fehler drin. —
Es klang so alt, und war doch so neu, —
wie Vogelsang im süßen Mai: —
wer ihn hört,
und wahnbethört
sänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach. —
Lenzes Gebot,
die süße Noth,
die legten's ihm in die Brust:
nun sang er, wie er mußt'!
Und wie er mußt', so konnt' er's;
das merkt' ich ganz besonders.
Dem Vogel, der heut' sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen;
macht' er den Meistern bang,
gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen.

ı ist auf die Straße getreten, hat schüchtern spähend sich der Werkstatt genähert, und steht jetzt unvermerkt an der Thüre bei Sachs.)

Eva.

Gut'n Abend, Meister! Noch so fleißig?

Sachs

(ist angenehm überrascht aufgefahren).

Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?

Und doch, warum so spät noch, weiß ich:
die neuen Schuh'?

Eva.

Wie fehl er räth!
Die Schuh' hab' ich noch gar nicht probirt;
sie sind so schön, so reich geziert,
daß ich sie noch nicht an die Füß' mir getraut.

Sachs.

Doch sollst sie morgen tragen als Braut?

Eva
(hat sich dicht bei Sachs auf den Steinsitz gesetzt).

Wer wäre denn Bräutigam?

Sachs.

Weiß ich das?

Eva.

Wie wißt denn ihr, ob ich Braut?

Sachs.

Ei was!
Das weiß die Stadt.

Eva.

Ja, weiß es die Stadt,
Freund Sachs gute Gewähr dann hat.
Ich dacht', er wüßt' mehr.

Sachs.

Was sollt' ich wissen?

Eva.

Ei seht doch! Werd' ich's ihm sagen müssen?
Ich bin wohl recht dumm?

Sachs.

Das sag' ich nicht.

Eva.

Dann wär't ihr wohl klug?

Sachs.

Das weiß ich nicht.

Eva.

Ihr wißt nichts? Ihr sagt nichts? — Ei, Freund Sachs,
Jetzt merk' ich wahrlich, Pech ist kein Wachs.
Ich hätt' euch für feiner gehalten.

Sachs.

Kind!
Beid', Wachs und Pech, vertraut mir sind.
Mit Wachs strich ich die Seidenfäden,
damit ich die zieren Schuh' dir gefaßt:
heut' faff' ich die Schuh' mit dicht'ren Drähten,
da gilt's mit Pech für den derben Gast.

Eva.

Wer ist denn der? Wohl 'was recht's?

Sachs.

Das mein' ich!
Ein Meister stolz auf Freiers Fuß,

denkt morgen zu siegen ganz alleinig:
Herrn Beckmesser's Schuh' ich richten muß.

Eva.

So nehmt nur tüchtig Pech dazu:
da kleb' er d'rin und lass' mir Ruh'!

Sachs.

Er hofft, dich sicher zu ersingen.

Eva.

Wie so denn der?

Sachs.

Ein Junggesell:
's giebt deren wenig dort zur Stell'.

Eva.

Könnt's einem Wittwer nicht gelingen?

Sachs.

Mein Kind, der wär' zu alt für dich.

Eva.

Ei was, zu alt! Hier gilt's der Kunst
wer sie versteht, der werb' um mich

Sachs.

Lieb' Evchen! Mach'st mir blauen Dunst?

Eva.

Nicht ich! Ihr seid's; ihr macht mir Flausen!



Gesteht nur, daß ihr wandelbar;
Gott weiß, wer jetzt euch im Herzen mag hausen!
Glaubt' ich mich doch drin so manches Jahr.

Sachs.

Wohl, da ich dich gern in den Armen trug?

Eva.

Ich seh', 's war nur, weil ihr kinderlos.

Sachs.

Hatt' einst ein Weib und Kinder genug.

Eva.

Doch starb eure Frau, so wuchs ich groß.

Sachs.

Gar groß und schön!

Eva.

D'rum dacht' ich aus,
ihr nähm't mich für Weib und Kind in's Haus.

Sachs.

Da hätt' ich ein Kind und auch ein Weib:
's wär' gar ein lieber Zeitvertreib!
Ja, ja! Das hast du dir schön erdacht.

Eva.

Ich glaub', der Meister mich gar verlacht?
Am End' gar ließ' er sich auch gefallen,

daß unter der Nas' ihm weg von Allen
der Beckmesser morgen mich ersäng'?

Sachs.

Wie sollt' ich's wehren, wenn's ihm geläng'? —
Dem wüßt' allein dein Vater Rath.

Eva.

Wo so ein Meister den Kopf nur hat!
Käm' ich zu euch wohl, fänd' ich's zu Haus?

Sachs.

Ach, ja! Hast Recht! 's ist im Kopf mir kraus:
hab' heut' manch' Sorg' und Wirr' erlebt;
da mag's dann sein, daß 'was drin klebt.

Eva.

Wohl in der Singschul'? 's war heut' Gebot.

Sachs.

Ja, Kind: eine Freiung machte mir Noth.

Eva.

Ja, Sachs! Das hättet ihr gleich soll'n sagen;
plagt' euch dann nicht mit unnützen Fragen. —
Nun sagt, wer war's, der Freiung begehrt'?

Sachs.

Ein Junker, Kind, gar unbelehrt.

Eva.

Ein Junker? Mein, sagt! — und ward er gefrei't?

Sachs.

Nichts da, mein Kind! 's gab gar viel Streit.

Eva.

So sagt! Erzählt, wie ging es zu?
Macht's euch Sorg', wie ließ' mir es Ruh'? —
So bestand er übel und hat verthan?

Sachs.

Ohne Gnad' versang der Herr Rittersmann.

Magdalene

(kommt zum Hause heraus und ruft leise):

Bst! Evchen! Bst!

Eva.

Ohne Gnade? Wie?
Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh'?
Sang er so schlecht, so fehlervoll,
daß nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?

Sachs.

Mein Kind, für den ist Alles verloren,
und Meister wird der in keinem Land;
denn wer als Meister ward geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Magdalene

(näher).

Der Vater verlangt.

Eva.

So sagt mir noch an,
ob keinen der Meister zum Freund er gewann?

Sachs.

Das wär' nicht übel! Freund ihm noch sein!
Ihm, vor dem All' sich fühlten so klein!
Den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen,
mag er durch die Welt sich raufen:
was wir erlernt mit Noth und Müh',
dabei laßt uns in Ruh' verschnaufen!
Hier renn' er nichts uns über'n Haufen:
sein Glück ihm anderswo erblüh'!

Eva
(erhebt sich heftig).

Ja, anderswo soll's ihm erblüh'n,
als bei euch garst'gen, neid'schen Mannsen:
wo warm die Herzen noch erglüh'n,
trotz allen tück'schen Meister Hansen! —
Ja, Lene! Gleich! Ich komme schon!
Was trüg' ich hier für Trost davon?
Da riecht's nach Pech, daß Gott erbarm'!
Brennt' er's lieber, da würd' er doch warm!

(Sie geht heftig mit Magdalene hinüber, und verweilt sehr aufgeregt unter der Thüre.)

Sachs
(nickt bedeutungsvoll mit dem Kopfe).

Das dacht' ich wohl. Nun heißt's: schaff' Rath!

(Er ist während des Folgenden damit beschäftigt, auch die obere Laden so weit zu schließen, daß sie nur ein wenig Licht noch durchläßt; er selbst schwindet so fast ganz.)

Magdalene.

Hilf Gott! Was bliebst du nur so spat?
Der Vater rief.

Eva.

Geh' zu ihm ein:
ich sei zu Bett im Kämmerlein.

Magdalene.

Nicht doch! Hör' nur! Komm' ich dazu?
Beckmesser fand mich; er läßt nicht Ruh',
zur Nacht sollst du dich an's Fenster neigen,
er will dir 'was Schönes singen und geigen,
mit dem er dich hofft zu gewinnen, das Lied,
ob dir das zu Gefallen gerieth.

Eva.

Das fehlte auch noch! — Käme nur Er!

Magdalene.

Hast' David geseh'n?

Eva.

Was soll mir der?

Magdalene
(halb für sich).

Ich war zu streng; er wird sich grämen.

Eva.

Sieh'st du noch nichts?

Magdalene.

'S ist als ob Leut' dort kämen.

Eva.

Wär' er's?

Magdalene.

Mach' und komm' jetzt hinan.

Eva.

Nicht eh'r, bis ich sah den theuersten Mann!

Magdalene.

Ich täuschte mich dort: er war es nicht. —
Jetzt komm', sonst merkt der Vater die G'schicht'!

Eva.

Ach! meine Angst!

Magdalene.

Auch lass' uns berathen,
wie wir des Beckmesser's uns entladen.

Eva.

Zum Fenster geh'st du für mich.

Magdalene.

Wie, ich? —
Das machte wohl David eiferlich?
Er schläft nach der Gassen! Hihi! 's wär' fein! —

Eva.

Dort hör' ich Schritte.

Magdalene.

Jetzt komm', es muß sein!

Eva.

Jetzt näher!

Magdalene.

Du irr'st! 's ist nichts, ich wett'.
Ei, komm'! Du mußt, bis der Vater zu Bett.

(Man hört innen)

Pogner's Stimme.

He! Lene! Eva!

Magdalene.

's ist höchste Zeit!
Hör'st du's? Komm'! Der Ritter ist weit.

Walther ist die Gasse heraufgekommen; jetzt biegt er um Pogner's herum: Eva, die bereits von Magdalenen am Arm hineingezogen war, reißt sich mit einem leisen Schrei los, und stürzt Walther ent-

Eva.

Da ist er!

Magdalene
(hineingehend).

Nun haben wir's! Jetzt heißt's: gescheit!
(Ab.)

Eva
(außer sich).

Ja, ihr seid es!
Nein, du bist es!
Alles sag' ich,

denn ihr wißt es;
Alles klag' ich,
denn ich weiß es,
ihr seid Beides,
Held des Preises,
und mein einz'ger Freund!

Walther
([illegible]enschaftlich).
Ach, du irr'st! [illegible]n nur dein Freund,
do[illegible]s Preises
noch n[illegible]cht würdig,
nicht [illegible]en Meistern
ebenbü[illegible]tig:
mein Begeistern
fand Verachten,
und ich weiß es,
darf nicht trachten
nach der Freundin Hand!

Eva.

Wie du irr'st! Der Freundin Hand,
ertheilt nur sie den Preis,
wie deinen Muth ihr Herz erfand,
reicht sie nur dir das Reis.

Walther.

Ach nein, du irr'st! Der Freundin Hand,
wär' Keinem sie erkoren,
wie sie des Vaters Wille band,
mir wär' sie doch verloren.

„Ein Meistersinger muß er sein:
nur wen ihr krönt, den darf sie frei'n!"
So sprach er festlich zu den Herrn,
kann nicht zurück, möcht' er's auch gern!
Das eben gab mir Muth;
wie ungewohnt mir Alles schien,
ich sang mit Lieb' und Gluth,
daß ich den Meisterschlag verdien'.
Doch diese Meister!
Ha, diese Meister!
Dieser Reim-Gesetze
Leimen und Kleister!
Mir schwillt die Galle,
das Herz mir stockt,
denk' ich der Falle,
darein ich gelockt! —
Fort, in die Freiheit!
Dorthin gehör' ich,
da, wo ich Meister im Haus!
Soll ich dich frei'n heut',
dich nun beschwör' ich,
flieh', und folg' mir hinaus! —
Keine Wahl ist offen,
nichts steht zu hoffen!
Überall Meister,
wie böse Geister,
seh' ich sich rotten
mich zu verspotten:
mit den Gewerken,
aus den Gemerken,
aus allen Ecken,
auf allen Flecken,

seh' ich zu Haufen
Meister nur laufen,
mit höhnendem Nicken
frech auf dich blicken,
in Kreisen und Ringeln
dich umzingeln,
näselnd und kreischend
zur Braut dich heischend,
als Meisterbuhle
auf dem Singestuhle,
zitternd und bebend,
hoch dich erhebend: —
und ich ertrüg' es, sollt' es nicht wagen
grad' aus tüchtig drein zu schlagen?

(Man hört den starken Ruf eines Nachtwächterhornes. legt mit emphatischer Gebärde die Hand an sein Schwert, und st sich hin:)

Ha! . . .

Eva

(faßt ihn besänftigend bei der Hand).

Geliebter, spare den Zorn!
's war nur des Nachtwächters Horn. —
Unter der Linde
birg dich geschwinde:
hier kommt der Wächter vorbei.

Magdalene

(an der Thüre, leise).

Evchen! 's ist Zeit: mach' dich frei!

Walther.

Du flieh'st?

Eva.

Muß ich denn nicht?

Walther.

Entweich'st?

Eva.

Dem Meistergericht.

(Sie verschwindet mit Magdalene im Hause.)

Der Nachtwächter

:end dem in der Gasse erschienen, kommt singend nach vorn, biegt um
ie Ecke von Pogner's Haus, und geht nach links zu weiter ab).

„Hört ihr Leut' und laßt euch sagen,
die Glock' hat Zehn geschlagen:
bewahrt das Feuer und auch das Licht,
damit Niemand kein Schad' geschicht!
Lobet Gott den Herrn!"

(Als er hiermit abgegangen, hört man ihn abermals blasen.)

Sachs

hinter der Ladenthüre dem Gespräche gelauscht, öffnet jetzt, bei eingezogenem Lampenlichte, ein wenig mehr).

Üble Dinge, die ich da merk':
eine Entführung gar im Werk!
Aufgepaßt: das darf nicht sein!

Walther

(hinter der Linde).

Käm' sie nicht wieder? O der Pein! —
Doch ja! Sie kommt dort! — Weh' mir, nein!
Die Alte ist's! — Doch aber — ja!

Eva

n Magdalena's Kleidung wieder zurückgekommen, und geht auf
Walther zu).

Das thör'ge Kind: da hast du's! da!

(Sie sinkt ihm an die Brust.)

Walther.

O Himmel! Ja! Nun wohl ich weiß,
daß ich gewann den Meisterpreis.

Eva.

Doch nun kein Besinnen!
Von hinnen! Von hinnen!
O wären wir weit schon fort!

Walther.

Hier durch die Gasse: dort
finden wir vor dem Thor
Knecht und Rosse vor.

(Als sich Beide wenden, um in die Gasse einzubiegen, läßt Sachs dem er die Lampe hinter eine Glaskugel gestellt, einen hellen Lichtschein, die ganz wieder geöffnete Ladenthüre, quer über die Straße fallen, so daß und Walther sich plötzlich hell beleuchtet sehen.)

Eva

(Walther hastig zurückziehend).

O weh', der Schuster! Wenn der uns säh'!
Birg dich! Komm' ihm nicht in die Näh'!

Walther.

Welch' and'rer Weg führt uns hinaus?

Eva

(nach rechts deutend).

Dort durch die Straße: doch der ist kraus,
ich kenn' ihn nicht gut; auch stießen wir dort
auf den Wächter.

Walther.

Nun denn: durch die Gasse!

Eva.

Der Schuster muß erst vom Fenster fort.

Walther.

Ich zwing' ihn, daß er's verlasse.

Eva.

Zeig' dich ihm nicht: er kennt dich!

Walther.

Der Schuster?

Eva.

's ist Sachs!

Walther.

Hans Sachs? Mein Freund?

Eva.

Glaub's nicht!

Von dir zu sagen Übles nur wußt' er.

Walther.

Wie, Sachs? Auch er? — Ich lösch' ihm das Licht!

eckmesser ist, dem Nachtwächter in einiger Entfernung nachschleichend, ße heraufgekommen, hat nach den Fenstern von Pogner's Hause ge- ınd, an Sachsens Haus angelehnt, zwischen den beiden Fenstern einen ß sich ausgesucht, auf welchem er sich, immer nur nach dem gegenüber n Fenster aufmerksam lugend, niedergelassen hat: jetzt stimmt er eine achte Lauthe.)

Eva

(Walther zurückhaltend).

Thu's nicht! — Doch horch!

Walther.

Einer Laute Klang?

Eva.

Ach, meine Noth!

Walther.

Wie wird dir bang?
Der Schuster, sieh', zog ein das Licht: —
so sei's gewagt!

Eva.

Weh'! Hör'st du denn nicht?
Ein And'rer kam, und nahm dort Stand.

Walther.

Ich hör's und seh's: ein Musikant.
Was will der hier so spät des Nachts?

Eva.

's ist Beckmesser schon!

Sachs

(als er den ersten Ton der Laute vernommen, hat, von einem
Einfall erfaßt, das Licht wieder etwas eingezogen, leise auch den unt
des Ladens geöffnet, und seinen Werktisch ganz unter die Thüre ge
hat er Eva's Ausruf vernommen).

Aha! Ich dacht's!

Walther.

Der Merker! Er? in meiner Gewalt?
Drauf zu! Den Lung'rer mach' ich kalt!

Eva.

Um Gott, so hör'! Willst den Vater wecken?
Er singt ein Lied, dann zieht er ab.
Lass' dort uns im Gebüsch verstecken. —
Was mit den Männern ich Müh' doch hab'!

Sie zieht Walther hinter das Gebüsch auf die Bank unter der Linde.)

Beckmesser

klimpert voll Ungeduld heftig auf der Lauthe, ob sich das Fenster nicht
ı wolle? Als er endlich anfangen will zu singen, beginnt Sachs, der
ı das Licht wieder hell auf die Straße fallen ließ, laut mit dem Hammer
en Leisten zu schlagen, und singt sehr kräftig dazu).

Sachs.

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
Als Eva aus dem Paradies
von Gott dem Herrn verstoßen,
gar schuf ihr Schmerz der harte Kies
an ihrem Fuß, dem bloßen.
Das jammerte den Herrn,
ihr Füßchen hatt' er gern;
und seinem Engel rief er zu:
„Da mach' der armen Sünd'rin Schuh'!
Und da der Adam, wie ich seh',
an Steinen dort sich stößt die Zeh',
daß recht fortan
er wandeln kann,
so miß dem auch Stiefeln an!"

Beckmesser

(alsbald nach Beginn des Verses).

Was soll das sein? —

Verdammtes Schrei'n!
Was fällt dem groben Schuster ein?

(Vortretend.)

Wie, Meister? Auf? So spät zur Nacht?

Sachs.

Herr Stadtschreiber? Was, ihr wacht? —
Die Schuh' machen euch große Sorgen?
Ihr seht, ich bin d'ran: ihr habt sie morgen.

Beckmesser.

Hol' der Teufel die Schuh'!
Ich will hier Ruh'!

Walther

(zu Eva).

Wie heißt das Lied? Wie nennt er dich?

Eva.

Ich hört' es schon: 's geht nicht auf mich.
Doch eine Bosheit steckt darin.

Walther.

Welch' Zögerniß! Die Zeit geht hin!

Sachs

(weiter arbeitend).

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
O Eva! Eva! Schlimmes Weib!
Das hast du am Gewissen,

daß ob der Füß' am Menschenleib
jetzt Engel schustern müssen!
Blieb'st du im Paradies,
da gab es keinen Kies.
Ob deiner jungen Missethat
handthier' ich jetzt mit Ahl' und Drath,
und ob Herrn Adam's übler Schwäch'
versohl' ich Schuh' und streiche Pech.
Wär' ich nicht fein
ein Engel rein,
Teufel möchte Schuster sein!

Beckmesser.
Gleich höret auf!
Spielt ihr mir Streich'?
Bleibt ihr Tag's
und Nachts euch gleich?

Sachs.
Wenn ich hier sing',
was kümmert's euch?
Die Schuhe sollen
doch fertig werden?

Beckmesser.
So schließt euch ein
und schweigt dazu still!

Sachs.
Des Nachts arbeiten
macht Beschwerden;
wenn ich da munter
bleiben will,
da brauch' ich Luft

Walther
(zu Eva).
Uns, oder dem Merker?
Wem spielt er den Streich?

Eva
(zu Walther).
Ich fürcht', uns dreien
gilt es gleich.
O weh' der Pein!
Mir ahnt nichts Gutes!

Walther.
Mein süßer Engel,
sei guten Muthes!

Eva.
Mich betrübt das Lied!

Walther.
Ich hör' es kaum!

und frischen Gesang:	**Du bist bei mir:**
drum hört, wie der dritte	**welch' holder Traum!**
Vers gelang!	(Er zieht sie zärtlich an sich.)

Beckmesser

(während Sachs bereits weiter singt).

Er macht mich rasend! — Das grobe Geschrei!
Am End' denkt sie gar, daß ich das sei!

Sachs

(fort arbeitend).

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
O Eva! Hör' mein Klageruf,
mein Noth und schwer Verdrüßen:
die Kunstwerk', die ein Schuster schuf,
sie tritt die Welt mit Füßen!
Gäb' nicht ein Engel Trost,
der gleiches Werk erlos't,
und rief' mich oft in's Paradies,
wie dann ich Schuh' und Stiefeln ließ'!
Doch wenn der mich im Himmel hält,
dann liegt zu Füßen mir die Welt,
und bin in Ruh'
Hans Sachs ein Schuh-
macher und Poet dazu.

Beckmesser

(das Fenster gewahrend, welches jetzt sehr leise geöffnet wird).

Das Fenster geht auf: — Herr Gott, 's ist sie!

Eva
(zu Walther).
Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie! —
O fort, lass' uns fliehen!

Walther
(das Schwert halb ziehend).
Nun denn: mit dem Schwert!

Eva.
Nicht doch! Ach halt'!

Walther.
Kaum wär' er's werth!

Eva.
Ja, besser Geduld! O lieber Mann!
Daß ich so Noth dir machen kann!

Walther.
Wer ist am Fenster?

Eva.
's ist Magdalene.

Walther.
Das heiß' ich vergelten: fast muß ich lachen.

Eva.
Wie ich ein End' und Flucht mir ersehne!

Walther.
Ich wünscht', er möchte den Anfang machen.
(Sie folgen dem Vorgange mit wachsender Theilnahme.)

Beckmesser

(der, während Sachs fortfährt zu arbeiten und zu singen, in großer Aufregung mit sich berathen hat).

Jetzt bin ich verloren, singt er noch fort! —
(Er tritt an den Laden heran.)
Freund Sachs! So hört doch nur ein Wort! —
Wie seid ihr auf die Schuh' versessen!
Ich hatt' sie wahrlich schon vergessen.
Als Schuster seid ihr mir wohl werth,
als Kunstfreund doch weit mehr verehrt.
Eu'r Urtheil, glaubt, das halt' ich hoch;
drum bitt' ich: hört das Liedlein doch,
mit dem ich morgen möcht' gewinnen,
ob das auch recht nach euren Sinnen.

(Er klimpert, mit seinem Rücken der Gasse zugewendet, auf der Laut
die Aufmerksamkeit der dort am Fenster sich zeigenden Magdalene
schäftigen, und sie dadurch zurückzuhalten.)

Sachs.

O ha! Wollt mich beim Wahne fassen?
Mag mich nicht wieder schelten lassen.
Seit sich der Schuster dünkt Poet,
gar übel es um eu'r Schuhwerk steht;
ich seh' wie's schlappt,
und überall klappt:
drum lass' ich Vers' und Reim'
gar billig nun daheim,
Verstand und Kenntniß auch dazu,
mach' euch für morgen die neuen Schuh'.

Beckmesser

(wiederum in der vorigen Weise klimpernd).

Laßt das doch sein, das war ja nur Scherz.

Vernehmt besser, wie's mir um's Herz!
Vom Volk seid ihr geehrt,
auch der Pognerin seid ihr werth:
will ich vor aller Welt
nun morgen um die werben,
sagt, könnt's mich nicht verderben,
wenn mein Lied euch nicht gefällt?
Drum hört mich ruhig an;
und sang ich, sagt mir dann,
was euch gefällt, was nicht,
daß ich mich danach richt'.

(Er klimpert wieder.)

Sachs.

Ei laßt mich doch in Ruh'!
Wie käm' solche Ehr' mir zu?
Nur Gassenhauer dicht' ich zum meisten;
drum sing' ich zur Gassen, und hau' auf den Leisten.

(Fort arbeitend.)

Jerum! Jerum!
Halla halla hei!

Beckmesser.

Verfluchter Kerl! — Den Verstand verlier' ich,
mit seinem Lied voll Pech und Schmierich! —
Schweigt doch! Weckt ihr die Nachbarn auf?

Sachs.

Die sind's gewohnt: 's hört Keiner d'rauf. —
„O Eva, Eva! schlimmes Weib!" —

Beckmesser
(wüthend).

O ihr boshafter Geselle!
Ihr spielt mir heut' den letzten Streich!
Schweigt ihr nicht auf der Stelle,
so denkt ihr dran, das schwör' ich euch.
Neidisch seid ihr, nichts weiter,
dünkt ihr [illegible] [illegible]eich gescheiter:
daß And're auch [illegible] sind ärgert euch schändlich;
glaubt, ich kenne [illegible] aus- und inwendlich!
Daß man euch noc[illegible]icht zum Merker gewählt,
das ist's, was den [illegible]llichten Schuster quält.
Nun gut! So lan[illegible]ls Beckmesser lebt,
und ihm noch ein [illegible]m an den Lippen klebt,
so lang' ich noch [illegible]en Meistern was gelt',
ob Nürnberg [illegible]üh' und wachs'",
das schwör' ich Herrn Hans Sachs,
nie wird er je zum Merker bestellt!

(Er klimpert wieder heftig.)

Sachs
(der ihm ruhig und aufmerksam zugehört).

War das eu'r Lied?

Beckmesser.

Der Teufel hol's!

Sachs.

Zwar wenig Regel: doch klang's recht stolz!

Beckmesser.

Wollt ihr mich hören?

Sachs.

In Gottes Namen,
singt zu: ich schlag' auf der Sohl' die Rahmen.

Beckmesser.

Doch schweigt ihr still?

Sachs.

Ei, singet ihr,
die Arbeit, schaut, fördert's auch mir.

(Er schlägt fort auf den Leisten.)

Beckmesser.

Das verfluchte Klopfen wollt ihr doch lassen?

Sachs.

Wie sollt' ich die Sohl' euch richtig fassen?

Beckmesser.

Was? wollt' ihr klopfen, und ich soll singen?

Sachs.

Euch muß das Lied, mir der Schuh gelingen.

(Er klopft immer fort.)

Beckmesser.

Ich mag keine Schuh'.

Sachs.

Das sagt ihr jetzt;
in der Singschul' ihr mir's dann wieder versetzt. —
Doch hört! Vielleicht sich's richten läßt:

zwei-einig geht der Mensch zu best.
Darf ich die Arbeit nicht entfernen,
die Kunst des Merkers möcht' ich doch lernen:
darin nun kommt euch Keiner gleich;
ich lern' sie nie, wenn nicht von euch.
Drum singt ihr nun, ich acht' und merk',
und fördr' auch wohl dabei mein Werk.

Beckmesser.

Merkt immer zu; und was nicht gewann,
nehmt eure Kreide, und streicht's mir an.

Sachs.

Nein, Herr! Da fleckten die Schuh' mir nicht:
mit dem Hammer auf den Leisten halt' ich Gericht.

Beckmesser.

Verdammte Bosheit! — Gott, und 's wird spät:
am End' mir die Jungfer vom Fenster geht!

(Er klimpert wie um anzufangen.)

Sachs
(aufschlagend).

Fanget an! 's pressirt! Sonst sing' ich für mich!

Beckmesser.

Haltet ein! Nur das nicht! — Teufel! wie ärgerlich!
Wollt ihr euch denn als Merker erdreisten,
nun gut, so merkt mit dem Hammer auf den Leisten:

nur mit dem Beding, nach den Regeln scharf;
aber nichts, was nach den Regeln ich darf.

Sachs.

Nach den Regeln, wie sie der Schuster kennt,
dem die Arbeit unter den Händen brennt.

Beckmesser.

Auf Meister-Ehr'?

Sachs.

Und Schuster-Muth!

Beckmesser.

Nicht einen Fehler: glatt und gut!

Sachs.

Dann ging't ihr morgen unbeschuht. —
Setzt euch denn hier!

Beckmesser

(an die Ecke des Hauses sich stellend).

Laßt hier mich stehen!

Sachs.

Warum so fern?

Beckmesser.

Euch nicht zu sehen,
wie's Brauch in der Schul' vor dem Gemerk'.

Sachs.

Da hör' ich euch schlecht.

Beckmesser.

Der Stimme Stärk'
ich so gar lieblich dämpfen kann.

Sachs.

Wie fein! — Nun gut denn! — Fanget an!

(Kurzes Vorspiel Beckmesser's auf der Lauthe, wozu Magdalene sich in das Fenster legt.)

Walther
(zu Eva).

Welch' toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum:
den Singstuhl, schein's, verließ ich kaum!

Eva.

Die Schläf' umwebt's mir, wie ein Wahn:
ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

(Sie sinkt wie betäubt an Walther's Brust: so verbleiben sie.

Beckmesser
(zur Lauthe).

„Den Tag seh' ich erscheinen,
der mir wohl gefall'n thut...
(Sachs schlägt auf.)
(Beckmesser zuckt, fährt aber fort:)
„Da faßt mein Herz sich einen
guten und frischen Muth."

(Sachs hat zweimal aufgeschlagen. Beckmesser wendet sich leise, wüthend um.)

Treibt ihr hier Scherz?
Was wär' nicht gelungen?

Sachs.

Besser gesungen:
„Da faßt mein Herz
sich einen guten und frischen Muth."

Beckmesser.

Wie sollt' sich das reimen
auf „seh' ich erscheinen"?

Sachs.

Ist euch an der Weise nichts gelegen?
Mich dünkt, 's sollt' passen Ton und Wort.

Beckmesser.

Mit euch hier zu streiten? — Laßt von den Schlägen,
sonst denkt ihr mir dran!

Sachs.

Jetzt fahret fort!

Beckmesser.

Bin ganz verwirrt!

Sachs.

So fangt noch 'mal an:
drei Schläg' ich jetzt pausiren kann.

Beckmesser
(für sich).

Am besten, wenn ich ihn gar nicht beacht': —
wenn's nur die Jungfer nicht irre macht!

(Er räuspert sich und beginnt wieder.)

„Den Tag seh' ich erscheinen,
der mir wohl gefall'n thut;
da faßt mein Herz sich einen
guten und frischen Muth:
da denk' ich nicht an Sterben,
lieber an Werben
um jung' Mägdeleins Hand.
Warum wohl aller Tage
schönster mag dieser sein?
Allen hier ich es sage:
weil ein schönes Fräulein
von ihrem lieb'n Herrn Vater,
wie gelobt hat er,
ist bestimmt zum Eh'stand.
Wer sich getrau',
der komm' und schau'
da steh'n die hold lieblich Jungfrau,
auf die ich all' mein' Hoffnung bau':
darum ist der Tag so schön blau,
als ich anfänglich fand."

(Von der sechsten Zeile an hat Sachs wieder aufgeschlagen, wiederholt, und meist mehrere Male schnell hinter einander; Beckmesser, der jedes Mal schmerzlich zusammenzuckte, war genöthigt, bei Bekämpfung der inneren Wuth oft den Ton, den er immer zärtlich zu halten sich bemühte, kurz und heftig auszustoßen, was das Komische seines gänzlich prosodielosen Vortrages sehr vermehrte. — Jetzt bricht er wüthend um die Ecke auf Sachs los.)

Beckmesser.

Sachs! — Seht! — Ihr bringt mich um!
Wollt ihr jetzt schweigen?

Sachs.

Ich bin ja stumm?
Die Zeichen merkt' ich: wir sprechen dann;
derweil' lassen die Sohlen sich an.

Beckmesser
(nach dem Fenster lugend, und schnell wieder klimpernd).
Sie entweicht? Bst, bst! — Herr Gott! ich muß!
(Um die Ecke herum die Faust gegen Sachs ballend.)
Sachs! Euch gedenk' ich die Ärgernuß!

Sachs
(mit dem Hammer nach dem Leisten ausholend).
Merker am Ort! —
Fahret fort!

Beckmesser.
„Will heut' mir das Herz hüpfen,
werben um Fräulein jung,
doch thät der Vater knüpfen
daran ein' Bedingung
für den, wer ihn beerben
will, und auch werben
um sein Kindelein fein.
Der Zunft ein bied'rer Meister,
wohl sein' Tochter er liebt,
doch zugleich auch beweist er
was er auf die Kunst giebt:
zum Preise muß es bringen
im Meistersingen,
wer sein Eidam will sein.
Nun gilt es Kunst,
daß mit Vergunst
ohn' all' schädlich gemeinen Dunst,
ihm glücke des Preises Gewunst,
wer begehrt mit wahrer Inbrunst
um die Jungfrau zu frei'n."

(**Beckmesser**, nur den Blick auf das Fenster heftend, hat mit wachsender Angst **Magdalene's** misbehagliche Gebärden bemerkt; um **Sachsens** fortgesetzte Schläge zu übertäuben, hat er immer stärker und athemloser gesungen. — Er ist im Begriffe, sofort weiter zu singen, als **Sachs**, der zuletzt die Keile aus den Leisten schlug, und die Schuhe abgezogen hat, sich vom Schemel erhebt, und über den Laden sich herauslehnt.)

Sachs.

Seid ihr nun fertig?

Beckmesser
(in höchster Angst).

Wie fraget ihr?

Sachs
(die Schuhe triumphirend aus dem Laden heraushaltend).

Mit den Schuhen ward ich fertig schier! —
Das heiß' ich mir rechte Merkerschuh': —
mein Merkersprüchlein hört dazu! —
Mit lang' und kurzen Hieben,
steht's auf der Sohl' geschrieben:
da les't es klar
und nehmt es wahr,
und merkt's euch immerdar. —
Gut Lied will Takt;
wer den verzwackt,
dem Schreiber mit der Feder
haut ihn der Schuster auf's Leder. —
Nun lauft in Ruh',
habt gute Schuh';
der Fuß euch drin nicht knackt:
ihn hält die Sohl' im Takt!

(Er lacht laut.)

Beckmesser

(der sich ganz in die Gasse zurückgezogen, und an die Mauer zwischen beiden Fenstern von Sachsens Hause sich anlehnt, singt, um Sachs zu täuben, zugleich, mit größter Anstrengung, schreiend und athemlos hastig, n dritten Vers).

„Darf ich Meister mich nennen,
das bewähr' ich heut' gern,
weil nach dem Preis ich brennen
muß dursten und hungern.
Nun ruf' ich die neun Musen,
daß an sie blusen
mein dicht'rischen Verstand.
Wohl kenn' ich alle Regeln,
halte gut Maaß und Zahl;
doch Sprung und Überkegeln
wohl passirt je einmal,
wann der Kopf, ganz voll Zagen,
zu frei'n will wagen
um ein jung Mägdleins Hand.
Ein Junggesell,
trug ich mein Fell,
mein' Ehr', Amt, Würd' und Brod zur Stell',
daß euch mein Gesang wohl gefäll',
und mich das Jungfräulein erwähl',
wenn sie mein Lied gut fand."

Nachbarn

einige, dann mehrere, öffnen, während des Gesanges, in der Gasse die Fenster, und gucken heraus).

Wer heult denn da? Wer kreischt mit Macht?
Ist das erlaubt so spät zur Nacht? —
Gebt Ruhe hier! 's ist Schlafenszeit!
Mein, hört nur, wie der Esel schreit! —

Ihr da! Seid still, und scheert euch fort!
Heult, kreischt und schreit an and'rem Ort!

David

(hat ebenfalls den Fensterladen, dicht bei Beckmesser, ein wenig ge-
und lugt hervor).

Wer Teufel hier? — und drüben gar?
Die Lene ist's, — ich seh' es klar!
Herr Je! Das war's, den hat sie bestellt;
der ist's, der ihr besser als ich gefällt! —
Nun warte! Du kriegst's! Dir streich' ich das Fell! -
Zum Teufel mit dir, verdammter Gesell'!

(David ist, mit einem Knüppel bewaffnet, hinter dem Laden a
Fenster hervorgesprungen, zerschlägt Beckmesser's Lauthe, und wirft s
ihn selbst her.)

Magdalene

(die zuletzt, um den Merker zu entfernen, mit übertrieben beifälligen Bew
herabgewinkt hat, schreit jetzt laut auf).

Ach Himmel! David! Gott, welche Noth!
Zu Hilfe, zu Hilfe! Sie schlagen sich todt!

Beckmesser

(mit David sich balgend).

Verfluchter Kerl! Läss'st du mich los?

David.

Gewiß! Die Glieder brech' ich dir blos!

(Sie balgen und prügeln sich in einem fort.)

Nachbarn

(an den Fenstern).

Seht nach! Springt zu! Da würgen sich zwei!

Andere Nachbarn

(auf die Gasse heraustretend).

Heda! Herbei! 's giebt Prügelei!
Ihr da! Aus einander! Gebt freien Lauf! —
Laßt ihr nicht los, wir schlagen d'rauf!

Ein Nachbar.

Ei seht! Auch ihr da? Geht's euch 'was an?

Ein Zweiter.

Was sucht ihr hier? Hat man euch 'was gethan?

1. Nachbar.

Euch kennt man gut!

2. Nachbar.

Euch noch viel besser!

1. Nachbar.

Wie so denn?

2. Nachbar

(zuschlagend).

Ei, so!

Magdalene

(hinabschreiend).

David! Beckmesser!



Lehrbuben

(kommen dazu).

Herbei! Herbei! 's giebt Keilerei!

Ihr da! Seid still, und scheert euch fort!
Heult, kreischt und schreit an and'rem Ort!

David

(hat ebenfalls den Fensterladen, dicht bei Beckmesser, ein wenig geöffnet, und lugt hervor).

Wer Teufel hier? — und drüben gar?
Die Lene ist's, — ich seh' es klar!
Herr Je! Das war's, den hat sie bestellt;
der ist's, der ihr besser als ich gefällt! —
Nun warte! Du kriegst's! Dir streich' ich das Fell! —
Zum Teufel mit dir, verdammter Gesell'!

(David ist, mit einem Knüppel bewaffnet, hinter dem Laden aus dem Fenster hervorgesprungen, zerschlägt Beckmesser's Laute, und wirft sich über ihn selbst her.)

Magdalene

(die zuletzt, um den Merker zu entfernen, mit übertrieben beifälligen Bewegungen herabgewinkt hat, schreit jetzt laut auf).

Ach Himmel! David! Gott, welche Noth!
Zu Hilfe, zu Hilfe! Sie schlagen sich todt!

Beckmesser

(mit David sich balgend).

Verfluchter Kerl! Läss'st du mich los?

David.

Gewiß! Die Glieder brech' ich dir blos!

(Sie balgen und prügeln sich in einem fort.)

Nachbarn

(an den Fenstern).

Seht nach! Springt zu! Da würgen sich zwei!

Andere Nachbarn

(auf die Gasse heraustretend).

Heda! Herbei! 's giebt Prügelei!
Ihr da! Aus einander! Gebt freien Lauf! —
Laßt ihr nicht los, wir schlagen d'rauf!

Ein Nachbar.

Ei seht! Auch ihr da? Geht's euch 'was an?

Ein Zweiter.

Was sucht ihr hier? Hat man euch 'was gethan?

1. Nachbar.

Euch kennt man gut!

2. Nachbar.

Euch noch viel besser!

1. Nachbar.

Wie so denn?

2. Nachbar

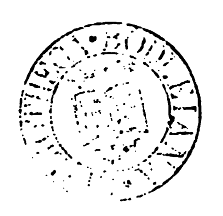
(zuschlagend).

Ei, so!

Magdalene

(hinabschreiend).

David! Beckmesser!



Lehrbuben

(kommen dazu).

Herbei! Herbei! 's giebt Keilerei!

Einige.

sind die Schuster!

Andere.

Nein, 's sind die Schneider!

Die Ersteren.

Die Trunkenbold

Die nberen.

ungerleider!

Die achbarn

(auf der Gasse, durcheinander).

Euch gönnt' ich's schon lange! —
Wird euch wohl bange?
Das für die Klage! —
Seht euch vor, wenn ich schlage! —
Hat euch die Frau gehetzt? —
Schau' wie es Prügel setzt! —
Seid ihr noch nicht gewitzt? —
So schlagt doch! — Das sitzt! —
Daß dich, Hallunke! —
Hie Färbertunke! —
Wartet, ihr Racker!
Ihr Maaßabzwacker! —
Esel! — Dummrian! —
Du Grobian! —
Lümmel du! —
Drauf und zu!

Lehrbuben

(durcheinander, zugleich mit den Nachbarn).

Kennt man die Schlosser nicht?
Die haben's sicher angericht'! —
Ich glaub' die Schmiede werden's sein. —
Die Schreiner seh' ich dort beim Schein. —
Hei! Schau' die Schäffler dort beim Tanz. —
Dort seh' die Bader ich im Glanz. —
Krämer finden sich zur Hand
mit Gerstenstang und Zuckerkand;
mit Pfeffer, Zimmt, Muscatennuß.
Sie riechen schön,
sie riechen schön,
doch haben viel Verdruß,
und bleiben gern vom Schuß. —
Seht nur, der Haase
hat üb'rall die Nase! —
Mein'st du damit etwa mich? —
Mein' ich damit etwa dich?
Da hast's auf die Schnauze! —
Herr, jetzt setzt's Plautze! —
Hei! Krach! Hagelwetterschlag!
Wo das sitzt, da wächst nichts nach!
Keilt euch wacker,
haut die Racker!
Haltet selbst Gesellen Stand;
wer da wich', 's wär' wahrlich Schand'!
Drauf und dran!
Wie ein Mann
steh'n wir alle zur Keilerei!

its prügeln sich Nachbarn und Lehrbuben fast allgemein durcheinander.)

Auf! Schreit Zeter! —
Hör'st du nicht, Franz?
Gott, wie sie walken!
's wackeln die Zöpfe!
Wasser her! Wasser her!
Gießt's ihn' auf die Köpfe!

(Die Rauferei ist allgemein geworden. Schreien und Toben.)

Magdalene

(am Fenster verzweiflungsvoll die Hände ringend).

Ach Himmel! Meine Noth ist groß!
David! So hör' mich doch nur an!
So lass' doch nur den Herren los!
Er hat mir ja nichts gethan! —

Pogner

(ist im Nachtgewande oben an das Fenster getreten, und zieht Magdalen

Um Gott! Eva! Schließ' zu! —
Ich seh', ob im Haus unten Ruh'!

(Das Fenster wird geschlossen; bald darauf erscheint Pogner an der Ha

Sachs

(hat, als der Tumult begann, sein Licht gelöscht, und den Laden geschlossen, daß er durch eine kleine Öffnung stets den Platz unter beobachten konnte).

(Walther und Eva haben mit wachsender Sorge dem ansch Tumulte zugesehen. Jetzt faßt Walther Eva dicht in den Arm.)

Walther.

Jetzt gilt's zu wagen,
sich durchzuschlagen!

Die Meister

(und älteren Bürger von verschiedenen Seiten dazu kommend).

Was giebt's denn da für Zank und Streit?
Das tos't ja weit und breit!
Gebt Ruh' und scheer' sich Jeder heim,
sonst schlag' ein Hageldonnerwetter drein!
Stemmt euch hier nicht mehr zu Hauf',
oder sonst wir schlagen drauf. —

Die Nachbarinnen

(an den Fenstern, durcheinander).

Was ist denn da für Streit und Zank?
's wird einem wahrlich Angst und bang!
Da ist mein Mann gewiß dabei:
gewiß kommt's noch zur Schlägerei!
He da! Ihr dort unten,
so seid doch nur gescheit!
Seid ihr zu Streit und Raufen
gleich Alle so bereit?
Was für ein Zanken und Toben!
Da werden schon Arme erhoben!
Hört doch! Hört doch!
Seid ihr denn toll?
Sind euch die Köpfe
vom Weine noch voll?
Zu Hilfe! Zu Hilfe!
Da schlägt sich mein Mann!
Der Vater, der Vater!
Sieht man das an?
Christian! Peter!
Niklaus! Hans!

Hört ihr Leut', und laßt euch sagen:
die Glock' hat Eilfe geschlagen.
Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
daß kein böser Geist eu'r Seel' beruck'!
Lobet Gott den Herrn!

(Er geht während dem langsam die Gasse hinab. Als der Vorhang fällt, hört man den Hornruf des Nachtwächters wiederholen.)

Dritter Aufzug.

Sachsens Werkstatt. [Kurzer Raum.] Im Hintergrunde die halb Ladenthüre, nach der Straße führend. Rechts zur Seite eine Kammer- Links das nach der Gasse gehende Fenster, mit Blumenstöcken davor, zur n Werktisch. Sachs sitzt auf einem großen Lehnstuhle an diesem — durch welches die Morgensonne hell auf ihn hereinscheint: er hat auf dem Schooße einen großen Folianten, und ist im Lesen vertieft. id lugt spähend von der Straße zur Ladenthüre herein: da er sieht, chs seiner nicht achtet, tritt er herein, mit einem Korbe im Arme, den rderst schnell und verstohlen unter den anderen Werktisch beim Laden ann von Neuem versichert, daß Sachs ihn nicht bemerkt, nimmt er b vorsichtig herauf, und untersucht den Inhalt: er hebt Blumen und heraus; endlich findet er auf dem Grunde eine Wurst und einen Kuchen, t sich sogleich an, diese zu verzehren, als Sachs, der ihn fortwährend chtet, mit starkem Geräusche eines der großen Blätter des Folianten et.)

David

(fährt zusammen, verbirgt das Essen und wendet sich).

Gleich! Meister! Hier! —
Die Schuh' sind abgegeben
in Herrn Beckmesser's Quartier. —
Mir war's, ihr rief't mich eben? —

(Bei Seite.)

Er thut, als säh' er mich nicht?
da ist er bös', wenn er nicht spricht: —
(Sich demüthig sehr allmählich nähernd.)
Ach Meister! Woll't mir verzeih'n!
Kann ein Lehrbub' vollkommen sein?
Kenntet ihr die Lene, wie ich,
dann vergäb't ihr mir sicherlich.
Sie ist so gut, so sanft für mich,
und blickt mich oft an, so innerlich:
wenn ihr mich schlagt, streichelt sie mich,
und lächelt dabei holdseliglich.
Muß ich cariren, füttert sie mich,
und ist in Allem gar liebelich.
Nur gestern, weil der Junker versungen,
hab' ich den Korb ihr nicht abgerungen:
das schmerzte mich; und da ich fand,
daß Nachts Einer vor dem Fenster stand,
und sang zu ihr, und schrie wie toll,
da hieb ich dem den Buckel voll.
Wie käm' nun da 'was groß' drauf an?
Auch hat's uns'rer Lieb' gar gut gethan:
die Lene hat eben mir Alles erklärt,
und zum Fest Blumen und Bänder bescheert.
(Er bricht in immer größere Angst aus.)
Ach, Meister, sprecht doch nur ein Wort!
(Bei Seite.)
Hätt' ich nur die Wurst und den Kuchen fort! —

Sachs

(der unbeirrt weiter gelesen, schlägt jetzt den Folianten zu. Von dem Geräusch erschrickt David so, daß er strauchelt und unwillkürlich vor S... auf die Knice fällt. Sachs sieht über das Buch, das er noch auf dem S...

hinweg, über David, welcher immer auf den Knieen, furchtsam zu ihm hinaufblickt, hin, und heftet seinen Blick unwillkürlich auf den Werktisch).

Blumen und Bänder seh' ich dort:
schaut hold und jugendlich aus.
Wie kamen die mir in's Haus?

David

(verwundert über Sachsens Freundlichkeit).

Ei, Meister! 's ist heut' hoch festlicher Tag;
da putzt sich Jeder, so schön er mag.

Sachs.

Wär' Hochzeitfest?

David.

Ja, käm's so weit,
daß David erst die Lene frei't?

Sachs.

's war Polterabend, dünkt mich doch?

David

(für sich).

Polterabend? — Da krieg' ich's wohl noch? —

(Laut.)

Verzeiht das, Meister! Ich bitt', vergeßt!
Wir feiern ja heut' Johannisfest.

Sachs.

Johannisfest?

David
(bei Seite).
Hört er heut' schwer?

Sachs.
Kannst du dein Sprüchlein? Sag' es her!

David.
Mein Sprüchlein? Denk', ich kann es gut.
(Bei Seite.)
's setzt nichts: der Meister ist wohlgemuth. —
(Laut.)
„Am Jordan Sankt Johannes stand" —
(Er hat in der Zerstreuung die Worte der Melodie von Beckmesser's Werbelied aus dem vorangehenden Aufzuge gesungen; Sachs macht eine verwundernde Bewegung, worauf David sich unterbricht.)
Verzeiht, Meister; ich kam in's Gewirr';
der Polterabend machte mich irr'.
(Er fährt nun in der richtigen Melodie fort:)
„Am Jordan Sankt Johannes stand,
all' Volk der Welt zu taufen:
kam auch ein Weib aus fernem Land,
von Nürnberg gar gelaufen;
sein Söhnlein trug's zum Uferrand,
empfing da Tauf' und Namen:
doch als sie dann sich heimgewandt,
nach Nürnberg wieder kamen,
im deutschen Land gar bald sich fand's,
daß wer am Ufer des Jordans
Johannes war genannt,
an der Pegnitz hieß der Hans."
(Feurig.)
Herr! Meister! 's ist eu'r Namenstag!
Nein! Wie man so 'was vergessen mag! —
Hier, hier! Die Blumen sind für euch,

die Bänder, — und was nur Alles noch gleich?
Ja hier! Schaut, Meister! Herrlicher Kuchen!
Möchtet ihr nicht auch die Wurst versuchen?

Sachs
(immer ruhig, ohne seine Stellung zu verändern).

Schön Dank, mein Jung'! Behalt's für dich!
Doch heut' auf die Wiese begleitest du mich:
mit den Bändern und Blumen putz' dich fein;
sollst mein stattlicher Herold sein.

David.

Sollt' ich nicht lieber Brautführer sein? —
Meister! Lieb' Meister! Ihr müßt wieder frei'n!

Sachs.

Hätt'st wohl gern eine Meist'rin im Haus?

David.

Ich mein', es säh' doch viel stattlicher aus.

Sachs.

Wer weiß! Kommt Zeit, kommt Rath.

David.

'S ist Zeit!

Sachs.

Da wär' der Rath wohl auch nicht weit?

David.

Gewiß! Geh'n Reden schon hin und wieder.

David
(bei Seite).

Hört er heut' schwer?

Sachs.

Kannst du dein Sprüchlein? Sag' es her!

David.

Mein Sprüchlein? Denk', ich kann es gut.
(Bei Seite.)
's setzt nichts: der Meister ist wohlgemuth. —
(Laut.)
„Am Jordan Sankt Johannes stand" —

(Er hat in der Zerstreuung die Worte der Melodie von Beckmesser's Werbelied aus dem vorangehenden Aufzuge gesungen; Sachs macht eine verwundernde Bewegung, worauf David sich unterbricht.)

Verzeiht, Meister; ich kam in's Gewirr';
der Polterabend machte mich irr'.
(Er fährt nun in der richtigen Melodie fort:)
„Am Jordan Sankt Johannes stand,
all' Volk der Welt zu taufen:
kam auch ein Weib aus fernem Land,
von Nürnberg gar gelaufen;
sein Söhnlein trug's zum Uferrand,
empfing da Tauf' und Namen:
doch als sie dann sich heimgewandt,
nach Nürnberg wieder kamen,
im deutschen Land gar bald sich fand's,
daß wer am Ufer des Jordans
Johannes war genannt,
an der Pegnitz hieß der Hans."
(Feurig.)
Herr! Meister! 's ist eu'r Namenstag!
Nein! Wie man so 'was vergessen mag! —
Hier, hier! Die Blumen sind für euch,

[redacted]

wähnt Lust sich zu erzeigen.
Wer giebt den Namen an?
's bleibt halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geschehen,
's mag gehen oder stehen:
stehť's wo im Lauf,
er schläft nur neue Kraft sich an;
gleich wacht er auf,
dann schaut wer ihn bemeistern kann! —
Wie friedsam treuer Sitten,
getrost in That und Werk,
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürenberg!
Doch eines Abends spat,
ein Unglück zu verhüten
bei jugendheißen Gemüthen,
ein Mann weiß sich nicht Rath;
ein Schuster in seinem Laden
zieht an des Wahnes Faden:
wie bald auf Gassen und Straßen
fängt der da an zu rasen;
Mann, Weib, Gesell' und Kind,
fällt sich an wie toll und blind:
und will's der Wahn geseg'nen,
nun muß es Prügel reg'nen,
mit Hieben, Stöß' und Dreschen
den Wuthesbrand zu löschen. —
Gott weiß, wie das geschah? —
Ein Kobold half wohl da!
Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht;
der hat den Schaden angericht'. —
Der Flieder war's: — Johannisnacht. — —

Nun aber kam Johannis-Tag: —
jetzt schau'n wir, wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken mag,
ein edler Werk zu thun;
denn läßt er uns nicht ruh'n,
selbst hier in Nürenberg,
so sei's um solche Werk',
die selten vor gemeinen Dingen,
und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen. —

(Walther tritt unter der Kammerthüre ein. Er bleibt einen A[...] dort stehen, und blickt auf Sachs. Dieser wendet sich, und läßt den F[...] auf den Boden gleiten.)

Sachs.

Grüß Gott, mein Junker! Ruh'tet ihr noch?
Ihr wachtet lang': nun schlieft ihr doch?

Walther
(sehr ruhig).

Ein wenig, aber fest und gut.

Sachs.

So ist euch nun wohl baß zu Muth?

Walther.

Ich hatt' einen wunderschönen Traum.

Sachs.

Das deutet gut's! Erzählt mir den.

Walther.

Ihn selbst zu denken wag' ich kaum;
ich fürcht' ihn mir vergeh'n zu seh'n.

Sachs.

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.
Was gilt's, es gab der Traum euch ein,
wie heut' ihr sollet Sieger sein?

Walther.

Nein, von der Zunft und ihren Meistern
wollt' sich mein Traumbild nicht begeistern.

Sachs.

Doch lehrt' es wohl den Zauberspruch,
mit dem ihr sie gewännet?

Walther.

Wie wähnt ihr doch, nach solchem Bruch,
wenn ihr noch Hoffnung kennet!

Sachs.

Die Hoffnung lass' ich mir nicht mindern,
nichts stieß sie noch über'n Haufen:
wär's nicht, glaubt, statt eure Flucht zu hindern,
wär' ich selbst mit euch fortgelaufen!
Drum bitt' ich, laßt den Groll jetzt ruh'n;
ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun;
die irren sich und sind bequem,

daß man auf ihre Weise sie nähm'.
Wer Preise erkennt, und Preise stellt,
der will am End' auch, daß man ihm gefällt.
Eu'r Lied, das hat ihnen bang' gemacht;
und das mit Recht: denn wohl bedacht,
mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
verführt man wohl Töchter zum Abenteuer;
doch für liebseligen Ehestand
man and're Wort' und Weisen fand.

Walther
(lächelnd).

Die kenn' ich nun auch, seit dieser Nacht:
es hat viel Lärm auf der Gasse gemacht.

Sachs
(lachend).

Ja, ja! Schon gut! Den Takt dazu,
den hörtet ihr auch! — Doch laßt dem Ruh';
und folgt meinem Rathe, kurz und gut,
faßt zu einem Meisterliede Muth.

Walther.

Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
wie fass' ich da den Unterschied?

Sachs.

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum sel'gen ersten Lieben
die Brust sich schwellet hoch und weit,

ein schönes Lied zu singen
mocht' Vielen da gelingen:
der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer, Herbst und Winterzeit,
viel Noth und Sorg' im Leben,
manch' ehlich' Glück daneben,
Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:
denen's dann noch will gelingen
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man die. —

Walther.

Ich lieb' ein Weib und will es frei'n,
mein dauernd Eh'gemahl zu sein.

Sachs.

Die Meisterregeln lernt bei Zeiten,
daß sie getreulich euch geleiten,
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
in holdem Triebe
Lenz und Liebe
euch unbewußt in's Herz gelegt,
daß ihr das unverloren hegt.

Walther.

Steh'n sie nun in so hohem Ruf,
wer war es, der die Regeln schuf?

Sachs.

Das waren hoch bedürft'ge Meister,

von Lebensmüh' bedrängte Geister:
in ihrer Nöthen Wildniß
sie schufen sich ein Bildniß,
daß ihnen bliebe
der Jugendliebe
ein Angedenken klar und fest,
dran sich der Lenz erkennen läßt.

Walther.

Doch, wem der Lenz schon lang' entronnen,
wie wird er dem aus dem Bild gewonnen?

Sachs.

Er frischt es an, so oft er kann:
drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,
will ich euch die Regeln lehren,
sollt ihr sie mir neu erklären. – –
Seht, hier ist Dinte, Feder, Papier:
ich schreib's euch auf, diktirt ihr mir!

Walther.

Wie ich's begänne, wüßt' ich kaum.

Sachs.

Erzählt mir euren Morgentraum!

Walther.

Durch eu'rer Regeln gute Lehr',
ist mir's, als ob verwischt er wär'.

Sachs.

Grad' nehmt die Dichtkunst jetzt zur Hand:
Mancher durch sie das Verlor'ne fand.

Walther.

Dann wär's nicht Traum, doch Dichterei?

Sachs.

's sind Freunde beid', steh'n gern sich bei.

Walther.

Wie fang' ich nach der Regel an?

Sachs.

Ihr stellt sie selbst, und folgt ihr dann.
Gedenkt des schönen Traum's am Morgen;
für's And're laßt Hans Sachs nur sorgen!

Walther

(setzt sich zu Sachs, und beginnt, nach kurzer Sammlung, sehr leise).

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüth' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie ersonnen,
ein Garten lüd mich ein
Gast ihm zu sein."
(Er hält etwas an.)

Sachs.

Das war ein Stollen: nun achtet wohl,
daß ganz ein gleicher ihm folgen soll.

Walther.

Warum ganz gleich?

Sachs.

Damit man seh',
ihr wähltet euch gleich ein Weib zur Eh'.

Walther
(fährt fort).

„Wonnig entragend dem seligen Raum
bot gold'ner Frucht
heilsaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum."

(Er hält inne.)

Sachs.

Ihr schlosset nicht im gleichen Ton:
das macht den Meistern Pein;
doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
im Lenz wohl müss' es so sein. —
Nun stellt mir einen Abgesang.

Walther.

Was soll nun der?

Sachs.

Ob euch gelang
ein rechtes Paar zu finden,
das zeigt sich an den Kinden.

Den Stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eig'nen Reim' und Tönen reich;
daß man's recht schlank und selbstig find',
das freut die Ältern an dem Kind:
und euren Stollen giebt's den Schluß,
daß nichts davon abfallen muß.

Walther

(fortfahrend).

„Sei euch vertraut
welch' hehres Wunder mir gescheh'n:
an meiner Seite stand ein Weib,
so schön und hold ich nie geseh'n;
gleich einer Braut
umfaßte sie sanft meinen Leib;
mit Augen winkend,
die Hand wies blinkend,
was ich verlangend begehrt,
die Frucht so hold und werth
vom Lebensbaum."

Sachs

(seine Rührung verbergend).

Das nenn' ich mir einen Abgesang:
seht, wie der ganze Bar gelang!
Nur mit der Melodei
seid ihr ein wenig frei;
doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei;
nur ist's nicht leicht zu behalten,
und das ärgert uns're Alten! —
Jetzt richtet mir noch einen zweiten Bar,

damit man merk' welch' der erste war.
Auch weiß ich noch nicht, so gut ihr's gereimt,
was ihr gedichtet, was ihr geträumt.

Walther
(wie vorher).

„Abendlich glühend in himmlicher Pracht
verschied der Tag,
wie dort ich lag;
aus ihren Augen
Wonne zu saugen,
Verlangen einz'ger Macht
in mir nur wacht'. —
Nächtlich umdämmert der Blick sich mir bricht;
wie weit so nah'
beschienen da
zwei lichte Sterne
aus der Ferne
durch schlanker Zweige Licht
hehr mein Gesicht. —
Lieblich ein Quell
auf stiller Höhe dort mir rauscht;
jetzt schwellt er an sein hold Getön'
so süß und stark ich's nie erlauscht:
leuchtend und hell
wie strahlten die Sterne da schön:
zum Tanz und Reigen
in Laub und Zweigen
der gold'nen sammeln sich mehr,
statt Frucht ein Sternenheer
im Lorbeerbaum." —

Sachs
(sehr gerührt, sanft).

Freund, eu'r Traumbild wies euch wahr;
gelungen ist auch der zweite Bar.
Wolltet ihr noch einen dritten dichten,
des Traumes Deutung würd' er berichten.

Walther.

Wie fänd' ich die? Genug der Wort'!

Sachs
(aufstehend).

Dann Wort und That am rechten Ort! —
Drum bitt' ich, merkt mir gut die Weise;
gar lieblich d'rin sich's dichten läßt:
und singt ihr sie in weit'rem Kreise,
dann haltet mir auch das Traumbild fest.

Walther.

Was habt ihr vor?

Sachs.

Eu'r treuer Knecht
fand sich mit Sack' und Tasch' zurecht;
die Kleider, d'rin am Hochzeitfest
daheim bei euch ihr wolltet prangen,
die ließ er her zu mir gelangen; —
ein Täubchen zeigt' ihm wohl das Nest,
darin sein Junker träumt':
d'rum folgt mir jetzt in's Kämmerlein!
Mit Kleiden, wohlgesäumt,

sollen Beide wir gezieret sein,
wann's Stattliches zu wagen gilt:
d'rum kommt, seid ihr gleich mir gewillt!

(Er öffnet Walther die Thür, und geht mit ihm hinein.)

Beckmesser

(lugt zum Laden herein; da er die Werkstatt leer findet, tritt er näher. Er ist reich aufgeputzt, aber in sehr leidendem Zustande. Er hinkt, streicht und reckt sich; zuckt wieder zusammen; er sucht einen Schemel, setzt sich; springt aber sogleich wieder auf, und streicht sich die Glieder von Neuem. Verzweiflungsvoll sinnend geht er dann umher. Dann bleibt er stehen, lugt durch das Fenster nach dem Hause hinüber; macht Gebärden der Wuth; schlägt sich wieder vor den Kopf. — Endlich fällt sein Blick auf das von Sachs zuvor beschriebene Papier auf dem Werktische: er nimmt es neugierig auf, überfliegt es mit immer größerer Aufregung, und bricht endlich wüthend aus):

Ein Werbelied! Von Sachs? — Ist's wahr?
Ah! — Nun wird mir alles klar!

(Da er die Kammerthüre gehen hört, fährt er zusammen, und versteckt das Blatt eilig in seiner Tasche.)

Sachs

(im Festgewande, tritt ein, und hält an).

Sieh' da! Herr Schreiber? Auch am Morgen?
Euch machen die Schuh' doch nicht mehr Sorgen?
Laßt sehen! Mich dünkt, sie sitzen gut?

Beckmesser.

Den Teufel! So dünn war ich noch nie beschuht:
fühl' durch die Sohle den feinsten Kies!

Sachs.

Mein Merkersprüchlein wirkte dieß:
trieb sie mit Merkerzeichen so weich.

Beckmesser.

Schon gut der Witz'! Und genug der Streich'!
Glaubt mir, Freund Sachs, jetzt kenn' ich euch;
der Spaß von dieser Nacht,
der wird euch noch gedacht:
daß ich euch nur nicht im Wege sei,
schuft ihr gar Aufruhr und Meuterei!

Sachs.

's war Polterabend, laßt euch bedeuten:
eu're Hochzeit spukte unter den Leuten;
je toller es dahergeh',
je besser bekommt's der Eh'.

Beckmesser
(ausbrechend).

O Schuster voll von Ränken
und pöbelhaften Schwänken,
du war'st mein Feind von je:
nun hör' ob hell ich seh'!
Die ich mir auserkoren,
die ganz für mich geboren,
zu aller Wittwer Schmach,
der Jungfer stell'st du nach.
Daß sich Herr Sachs erwerbe
des Goldschmied's reiches Erbe,

im Meister=Rath zur Hand
auf Klauseln er bestand,
ein Mägdlein zu bethören,
das nur auf ihn sollt' hören,
und, And'ren abgewandt,
zu ihm allein sich fand.
Darum, darum —
wär' ich so dumm? —
mit Schreien und mit Klopfen
wollt' er mein Lied zustopfen,
daß nicht dem Kind werd' kund
wie auch ein And'rer bestund.
Ja ja! — Ha ha!
Hab' ich dich da?
Aus seiner Schuster=Stuben
hetzt' endlich er den Buben
mit Knüppeln auf mich her,
daß meiner los er wär':
Au au! Au au!
Wohl grün und blau,
zum Spott der allerliebsten Frau,
zerschlagen und zerprügelt,
daß kein Schneider mich aufbügelt!
Gar auf mein Leben
war's angegeben!
Doch kam ich noch so davon,
daß ich die That euch lohn':
zieh't heut' nur aus zum Singen,
merkt auf, wie's mag gelingen;
bin ich gezwackt
auch und zerhackt,
euch bring' ich doch sicher aus dem Takt!

Sachs.

Gut Freund, ihr seid in argem Wahn!
Glaubt was ihr wollt daß ich's gethan,
gebt eure Eifersucht nur hin;
zu werben kommt mir nicht in Sinn.

Beckmesser.

Lug und Trug! Ich weiß es besser.

Sachs.

Was fällt euch nur ein, Meister Beckmesser?
Was ich sonst im Sinn, geht euch nichts an:
doch glaubt, ob der Werbung seid ihr im Wahn.

Beckmesser.

Ihr säng't heut' nicht?

Sachs.

Nicht zur Wette.

Beckmesser.

Kein Werbelied?

Sachs.

Gewißlich, nein!

Beckmesser.

Wenn ich aber d'rob ein Zeugniß hätte?

Sachs

(blickt auf den Werktisch).

Das Gedicht? Hier ließ ich's: — stecktet ihr's ein?

Beckmesser

(zieht das Blatt hervor).

Ist das eure Hand?

Sachs.

Ja, — war es das?

Beckmesser.

Ganz frisch noch die Schrift?

Sachs.

Und die Dinte noch naß!

Beckmesser.

's wär' wohl gar ein biblisches Lied?

Sachs.

Der fehlte wohl, wer darauf rieth.

Beckmesser.

Nun denn?

Sachs.

Wie doch?

Beckmesser.

Ihr fragt?

Sachs.

Was noch?

Beckmesser.

Daß ihr mit aller Biederkeit
der ärgste aller Spitzbuben seid

Sachs.

Mag sein! Doch hab' ich noch nie entwandt,
was ich auf fremden Tischen fand: —
und daß man von euch auch nicht Übles denkt,
behaltet das Blatt, es sei euch geschenkt.

Beckmesser
(in freudigem Schreck aufspringend).

Herr Gott!.. Ein Gedicht!.. Ein Gedicht von Sachs?..
Doch halt', daß kein neuer Schad' mir erwachs'! —
Ihr habt's wohl schon recht gut memorirt?

Sachs.

Seid meinethalb doch nur unbeirrt!

Beckmesser.

Ihr laßt mir das Blatt?

Sachs.

Damit ihr kein Dieb.

Beckmesser.

Und mach' ich Gebrauch?

Sachs.

Wie's euch belieb'.

Beckmesser.

Doch, sing' ich das Lied?

Sachs.

Wenn's nicht zu schwer.

Beckmesser.

Und wenn ich gefiel'?

Sachs.

Das wunderte mich sehr!

Beckmesser

(ganz zutraulich).

Da seid ihr nun wieder zu bescheiden:
ein Lied von Sachs, das will 'was bedeuten!
Und seht, wie mir's ergeht,
wie's mit mir Ärmsten steht!
Erseh' ich doch mit Schmerzen,
mein Lied, das Nachts ich sang, —
Dank euren lust'gen Scherzen! —
es machte der Pognerin bang.
Wie schaff' ich nun zur Stelle
ein neues Lied herzu?
Ich armer, zerschlag'ner Geselle,
wie fänd' ich heut' dazu Ruh'?
Werbung und ehlich' Leben,
ob das mir Gott beschied,
muß ich nur grad' aufgeben,
hab' ich kein neues Lied.
Ein Lied von euch, deß' bin ich gewiß,
mit dem besieg' ich jed' Hinderniß:
soll ich das heute haben,
vergessen und begraben
sei Zwist, Hader und Streit,
und was uns je entzweit.

(Er blickt seitwärts in das Blatt: plötzlich runzelt sich seine Stir



Und doch! Wenn's nur eine Falle wär'! —
    Noch gestern war't ihr mein Feind:
wie käm's, daß nach so großer Beschwer'
    ihr's freundlich heut' mit mir meint'?

Sachs.

Ich machte euch Schuh' in später Nacht:
hat man so je einen Feind bedacht?

Beckmesser.

Ja ja! recht gut! — Doch eines schwört:
wo und wie ihr das Lied auch hört,
daß nie ihr euch beikommen laßt,
zu sagen, es sei von euch verfaßt.

Sachs.

Das schwör' ich und gelob' euch hier,
nie mich zu rühmen, das Lied sei von mir.

Beckmesser
(sehr glücklich).

Was will ich mehr, ich bin geborgen!
Jetzt hat sich Beckmesser nicht mehr zu sorgen!

(Er reibt sich froh die Hände.)

Sachs.

Doch, Freund, ich führ's euch zu Gemüthe,
und rathe euch in aller Güte:
    studirt mir recht das Lied!
    Sein Vortrag ist nicht leicht:

ob euch die Weise gerieth',
und ihr den Ton erreicht!

Beckmesser.

Freund Sachs, ihr seid ein guter Poet;
doch was Ton und Weise betrifft, gesteht,
da thut's mir Keiner vor!
Drum spitzt nur fein das Ohr,
und: Beckmesser,
Keiner besser!
Darauf macht euch gefaßt,
wenn ihr ruhig mich singen laßt. —
Doch nun memoriren,
schnell nach Haus!
Ohne Zeit verlieren
richt' ich das aus. —
Hans Sachs, mein Theurer!
Ich hab' euch verkannt;
durch den Abenteurer
war ich verrannt:
so einer fehlte uns bloß!
Den wurden wir Meister doch los! —
Doch mein Besinnen
läuft mir von hinnen:
bin ich verwirrt,
und ganz verirrt?
Die Sylben, die Reime,
die Worte, die Verse:
ich kleb' wie an Leime,
und brennt doch die Ferse.
Ade! Ich muß fort!
An and'rem Ort

dank' ich euch inniglich,
weil ihr so minniglich;
für euch nun stimme ich,
kauf' eure Werke gleich,
mache zum Merker euch:
doch fein mit Kreide weich,
nicht mit dem Hammerstreich!
Merker! Merker! Merker Hans Sachs!
Daß Nürnberg schusterlich blüh' und wachs'!

(Er hinkt, poltert und taumelt wie besessen fort.)

Sachs.

So ganz boshaft doch Keinen ich fand,
er hält's auf die Länge nicht aus:
vergeudet Mancher oft viel Verstand,
doch hält er auch damit Haus:
die schwache Stunde kommt für Jeden;
da wird er dumm, und läßt mit sich reden. —
Daß hier Herr Beckmesser ward zum Dieb,
ist mir für meinen Plan sehr lieb. —

(Er sieht durch das Fenster Eva kommen.)

Sieh', Evchen! Dacht' ich doch wo sie blieb'!

Eva

(geschmückt, und in glänzender weißer Kleidung, tritt zum Laden herein).

Sachs.

Grüß' Gott mein Evchen! Ei, wie herrlich,
wie stolz du's heute mein'st!
Du mach'st wohl Jung und Alt begehrlich,
wenn du so schön erschein'st.

Eva.

Meister! 's ist nicht so gefährlich:
und ist's dem Schneider geglückt,
wer sieht dann an wo's mir beschwerlich,
wo still der Schuh mich drückt?

Sachs.

Der böse Schuh! 's war deine Laun',
daß du ihn gestern nicht probirt.

Eva.

Merk' wohl, ich hatt' zu viel Vertrau'n:
im Meister hab' ich mich geirrt.

Sachs.

Ei, 's thut mir leid! Zeig' her, mein Kind,
daß ich dir helfe, gleich geschwind.

Eva.

Sobald ich stehe, will es geh'n:
doch will ich geh'n, zwingt's mich zu steh'n.

Sachs.

Hier auf den Schemel streck' den Fuß:
der üblen Noth ich wehren muß.
(Sie streckt den Fuß auf den Schemel beim Werktisch.)
Was ist's mit dem?

Eva.

Ihr seht, zu weit!

Sachs.

Kind, das ist pure Eitelkeit:
der Schuh ist knapp.

Eva.

Das sag' ich ja:
drum drückt er mir die Zehen da.

Sachs.

Hier links?

Eva.

Nein, rechts.

Sachs.

Wohl mehr am Spann?

Eva.

Mehr hier am Hacken.

Sachs.

Kommt der auch d'ran?

Eva.

Ach, Meister! Wüßtet ihr besser als ich,
wo der Schuh mich drückt?

Sachs.

Ei, 's wundert mich,
daß er zu weit, und doch drückt überall?

(Walther, in glänzender Rittertracht, tritt unter die Thüre der Kammer, bleibt beim Anblicke Eva's wie festgebannt stehen. Eva stößt einen leisen Schrei aus und bleibt ebenfalls unverwandt in ihrer Stellung, mit dem Fuße auf dem Schemel. Sachs, der vor ihr sich gebückt hat, ist mit dem Rücken der Thüre zugekehrt.)

Aha! hier sitzt's! Nun begreif' ich den Fall!
Kind, du hast Recht: 's stak in der Nath: —
nun warte, dem Übel schaff' ich Rath.
Bleib' nur so steh'n; ich nehm' dir den Schuh
eine Weil' auf den Leisten: dann läßt er dir Ruh'.

(Er hat ihr sanft den Schuh vom Fuße gezogen; während sie in ih Stellung verbleibt, macht er sich mit dem Schuh zu schaffen, und thut als achte er nichts Anderes.)

Sachs
(bei der Arbeit).

Immer Schustern! Das ist nun mein Loos;
des Nachts, des Tags — komm' nicht davon los! —
Kind, hör' zu! Ich hab's überdacht,
was meinem Schustern ein Ende macht:
am besten, ich werbe doch noch um dich;
da gewänn' ich doch 'was als Poet für mich! —
Du hör'st nicht drauf? — So sprich doch jetzt!
Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt? —
Schon gut! — Ich merk'! — Mach' deinen Schuh!...
Säng' mir nur wenigstens Einer dazu!
Hörte heut' gar ein schönes Lied: —
wem dazu ein dritter Vers gerieth'?

Walther
(immer Eva gegenüber in der vorigen Stellung).

„Weilten die Sterne im lieblichen Tanz?
So licht und klar
im Lockenhaar,
vor allen Frauen
hehr zu schauen,

lag ihr mit zartem Glanz
ein Sternenkranz. —
Wunder ob Wunder nun bieten sich dar:
zwiefachen Tag
ich grüßen mag;
denn gleich zwei'n Sonnen
reinster Wonnen,
der hehrsten Augen Paar
nahm ich nun wahr. —
Huldreichstes Bild,
dem ich zu nahen mich erkühnt:
den Kranz, vor zweier Sonnen Strahl
zugleich verblichen und ergrünt,
minnig und mild,
sie flocht ihn um's Haupt dem Gemahl.
Dort Huld-geboren,
nun Ruhm-erkoren,
gießt paradiesische Lust
sie in des Dichters Brust —
im Liebestraum.“ —

Sachs

(hat, immer mit seiner Arbeit beschäftigt, den Schuh zurückgebracht, und zt während der Schlußverse von Walther's Gesang darüber her, ihn wieder anzuziehen).

Lausch', Kind! Das ist ein Meisterlied:
derlei hör'st du jetzt bei mir singen.
Nun schau', ob dabei mein Schuh gerieth?
Mein' endlich doch
es thät' mir gelingen?
Versuch's! Tritt auf! — Sag', drückt er dich noch?

(Eva, die wie bezaubert, bewegungslos gestanden, gesehen und gehört bricht jetzt in heftiges Weinen aus, sinkt Sachs an die Brust und drückt schluchzend an sich. — Walther ist zu ihnen getreten, und drückt Sachs geistert die Hand. — Sachs thut sich endlich Gewalt an, reißt sich wie muthig los, und läßt dadurch Eva unwillkürlich an Walther's Schulter anlehnen.)

Sachs.

Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Noth!
Wär' ich nicht noch Poet dazu,
ich machte länger keine Schuh'!
Das ist eine Müh' und Aufgebot!
Zu weit dem Einen, dem Andern zu eng;
Von allen Seiten Lauf und Gedräng':
da klappt's,
da schlappt's,
hier drückt's,
da zwickt's!
Der Schuster soll auch Alles wissen,
flicken, was nur immer zerrissen;
und ist er nun Poet dazu,
läßt man am End' ihm auch da kein' Ruh':
doch ist er erst noch Wittwer gar,
zum Narren macht man ihn fürwahr;
die jüngsten Mädchen, ist Noth am Mann,
begehren, er hielte um sie an;
versteht er sie, versteht er sie nicht,
alleins ob ja, ob nein er spricht:
am Ende riecht er doch nach Pech,
und gilt für dumm, tückisch und frech!
Ei, 's ist mir nur um den Lehrbuben leid;
der verliert mir allen Respekt;
die Lene macht ihn schon nicht recht gescheit,



daß in Töpf' und Tellern er leckt!
Wo Teufel er jetzt wieder steckt?

(Er stellt sich, als wolle er nach David sehen.)

Eva

(hält Sachs, und zieht ihn von Neuem zu sich).

O Sachs! Mein Freund! Du theurer Mann!
Wie ich dir Edlem lohnen kann!
Was ohne deine Liebe,
was wär' ich ohne dich,
ob je auch Kind ich bliebe,
erwecktest du nicht mich?
Durch dich gewann ich
was man preist,
durch dich ersann ich
was ein Geist!
Durch dich erwacht,
durch dich nur dacht'
ich edel, frei und kühn:
du ließest mich erblüh'n! —
O lieber Meister, schilt mich nur!
Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir:
du warest mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir! —
Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!
Dir selbst, mein Meister, wurde bang.

Sachs.

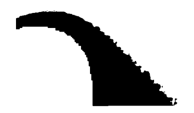
Mein Kind:
von Tristan und Isolde
kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug, und wollte
nichts von Herrn Marke's Glück. —
's war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
wär' sonst am End' doch hineingerannt! —
Aha! Da streicht schon die Lene um's Haus.
Nur herein! — He, David! Komm'st nicht heraus?

(Magdalene, in festlichem Staate, tritt durch die Ladenthüre herein; der Kammer kommt zugleich David, ebenfalls im Festkleide, mit Blumen Bändern sehr reich und zierlich ausgeputzt.)

Die Zeugen sind da, Gevatter zur Hand;
jetzt schnell zur Taufe; nehmt euren Stand!

(Alle blicken ihn verwundert an.)

Ein Kind ward hier geboren;
jetzt sei ihm ein Nam' erkoren.
So ist's nach Meister-Weis' und Art,
wenn eine Meisterweise geschaffen ward:
daß die einen guten Namen trag',
dran Jeder sie erkennen mag. —
Vernehmt, respektable Gesellschaft,
was euch hieher zur Stell' schafft!
Eine Meisterweise ist gelungen,
von Junker Walther gedichtet und gesungen;
der jungen Weise lebender Vater
lud mich und die Pognerin zu Gevatter:
weil wir die Weise wohl vernommen,
sind wir zur Taufe hieher gekommen.
Auch daß wir zur Handlung Zeugen haben,



ruf' ich Jungfer Lene, und meinen Knaben:
doch da's zum Zeugen kein Lehrbube thut,
und heut' auch den Spruch er gesungen gut,
so mach' ich den Burschen gleich zum Gesell'!
Knie' nieder, David, und nimm diese Schell'!

(David ist niedergekniet: Sachs giebt ihm eine starke Ohrfeige.)

Steh' auf, Gesell', und denk' an den Streich;
du merk'st dir dabei die Taufe zugleich.
Fehlt sonst noch 'was, uns Keiner drum schilt:
wer weiß, ob's nicht gar einer Nothtaufe gilt.
Daß die Weise Kraft behalte zum Leben,
will ich nur gleich den Namen ihr geben: —
„die selige Morgentraumdeut-Weise"
sei sie genannt zu des Meisters Preise. —
Nun wachse sie groß, oh'n' Schad' und Bruch:
die jüngste Gevatterin spricht den Spruch.

Eva.

Selig, wie die Sonne
meines Glückes lacht,
Morgen voller Wonne,
selig mir erwacht!
Traum der höchsten Hulden,
himmlisch Morgenglüh'n!
Deutung euch zu schulden,
selig süß Bemüh'n!
Einer Weise mild und hehr,
sollt' es hold gelingen,
meines Herzens süß' Beschwer
deutend zu bezwingen.
Ob es nur ein Morgentraum?

Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weise,
was sie leise
mir vertraut
im stillen Raum,
hell und laut,
in der Meister vollem Kreis,
deute sie den höchsten Preis!

Walther.

Deine Liebe, rein und hehr,
ließ es mir gelingen,
meines Herzens süß' Beschwer
deutend zu bezwingen.
Ob es noch der Morgentraum?
Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weise,
was sie leise
dir vertraut
im stillen Raum,
hell und laut,
in der Meister vollem Kreis,
werbe sie um höchsten Preis!

Sachs.

Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süß' Beschwer
galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
dran zu deuten wag' ich kaum.



Diese Weise,
was sie leise
mir vertraut
im stillen Raum,
sagt mir laut:
auch der Jugend ew'ges Reis
grünt nur durch des Dichters Preis.

David.

Wach' oder träum' ich schon so früh?
Das zu erklären macht mir Müh'.
's ist wohl nur ein Morgentraum:
was ich seh', begreif' ich kaum.
Ward zur Stelle
gleich Geselle?
Lene Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?
's geht der Kopf mir, wie im Kreis,
daß ich bald gar Meister heiß'!

Magdalene.

Wach' oder träum' ich schon so früh?
Das zu erklären macht mir Müh',
's ist wohl nur ein Morgentraum?
Was ich seh', begreif' ich kaum!
Er zur Stelle
gleich Geselle?
Ich die Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?

Ja, wahrhaftig! 's geht: wer weiß?
Bald ich wohl Frau Meist'rin heiß'!

(Das Orchester geht sehr leise in eine marschmäßige, heitere Weise üb
Sachs ordnet den Aufbruch an.)

Sachs.

Jetzt All' am Fleck! Den Vater grüß'!
Auf, nach der Wies' schnell auf die Füß'!

(Eva trennt sich von Sachs und Walther, und verläßt mit Magda
die Werkstatt.)

Nun, Junker! Kommt! Habt frohen Muth! —
David, Gesell'! Schließ' den Laden gut!

(Als David und Walther ebenfalls auf die Straße gehen, und D
sich über das Schließen der Ladenthüre hermacht, wird im Proscenium ein Vo
von beiden Seiten zusammengezogen, so daß er die Scene gänzlich schlie
Als die Musik allmählich zu größerer Stärke angewachsen ist, wird der Vo
nach der Höhe zu aufgezogen. Die Bühne ist verwandelt.)

Verwandlung.

(Die Scene stellt einen freien Wiesenplan dar, im ferneren Hinterg
die Stadt Nürnberg. Die Pegnitz schlängelt sich durch den Plan: der s
Fluß ist an den nächsten Punkten praktikabel gehalten. Buntbeflaggte
setzen unablässig die ankommenden, festlich geschmückten Bürger der Z
mit Frauen und Kindern, an das Ufer der Festwiese über. Eine er
Bühne, mit Bänken darauf, ist rechts zur Seite aufgeschlagen; bereits
mit den Fahnen der angekommenen Zünfte ausgeschmückt; im Verlaufe
die Fahnenträger der noch ankommenden Zünfte ihre Fahnen ebenfalls au



ngerbühne auf, so daß diese schließlich nach drei Seiten hin ganz davon ein- ßt ist. — Zelte mit Getränken und Erfrischungen aller Art begränzen im igen die Seiten des vorderen Hauptraumes.)

(Vor den Zelten geht es bereits lustig her: Bürger mit Frauen und ndern sitzen und lagern daselbst. — Die Lehrbuben der Meistersinger, lich gekleidet, mit Blumen und Bändern reich und anmuthig geschmückt, üben schlanken Stäben, die ebenfalls mit Blumen und Bändern geziert sind, in iger Weise das Amt von Herolden und Marschällen aus. Sie empfangen am Ufer Aussteigenden, ordnen die Züge der Zünfte, und geleiten diese nach Singerbühne, von wo aus, nachdem der Bannerträger die Fahne aufgepflanzt, Zunftbürger und Gesellen nach Belieben sich unter den Zelten zerstreuen.)

(Unter den noch anlangenden Zünften werden die folgenden besonders be- t.)

Die Schuster
(indem sie aufziehen).

Sankt Crispin,
lobet ihn!
War gar ein heilig Mann,
zeigt' was ein Schuster kann.
Die Armen hatten gute Zeit,
macht' ihnen warme Schuh';
und wenn ihm Keiner Leder leiht,
so stahl er sich's dazu.
Der Schuster hat ein weit Gewissen,
macht Schuhe selbst mit Hindernissen;
und ist vom Gerber das Fell erst weg,
dann streck'! streck'! streck'!
Leder taugt nur am rechten Fleck.

e Stadtpfeifer, Lauthen- u. Kinderinstrumentmacher
(ziehen, auf ihren Instrumenten spielend, auf. Ihnen folgen)

Die Schneider.

Als Nürenberg belagert war,
und Hungersnoth sich fand,

wär' Stadt und Volk verdorben gar,
war nicht ein Schneider zur Hand,
der viel Muth hat und Verstand:
hat sich in ein Bockfell eingenäht,
auf dem Stadtwall da spazieren geht,
und macht wohl seine Sprünge
gar lustig guter Dinge.
Der Feind, der sieht's und zieht vom Fleck:
der Teufel hol' die Stadt sich weg,
hat's drin noch so lustige Meck-meck-meck!
Meck! Meck! Meck!
Wer glaubt's, daß ein Schneider im Bocke steck'!

Die Bäcker

(ziehen dicht hinter den Schneidern auf, so daß ihr Lied in das der Sch
hineinklingt).

Hungersnoth! Hungersnoth!
Das ist ein gräulich Leiden!
Gäb' euch der Bäcker kein täglich Brod,
müßt' alle Welt verscheiden.
Beck! Beck! Beck!
Täglich auf dem Fleck!
Nimm uns den Hunger weg!

Lehrbuben.

Herr Je! Herr Je! Mädel von Fürth!
Stadtpfeifer, spielt! daß 's lustig wird!

(Ein bunter Kahn, mit jungen Mädchen in reicher bäuerischer Tracht, angekommen. Die Lehrbuben heben die Mädchen heraus und tanzen ihnen, während die Stadtpfeifer spielen, nach dem Vordergrunde. — Das Ch rakteristische des Tanzes besteht darin, daß die Lehrbuben die Mädch scheinbar nur an den Platz bringen wollen; so wie die Gesellen zugrei

wollen, ziehen die Buben die Mädchen aber immer wieder zurück, als ob sie sie anderswo unterbringen wollten, wobei sie meistens den ganzen Kreis, wie wählend, ausmessen, und somit die scheinbare Absicht auszuführen anmuthig und lustig verzögern.)

David

(kommt vom Landungsplatze vor).

Ihr tanzt? Was werden die Meister sagen?

(Die Buben drehen ihm Nasen.)

Hört nicht? — Lass' ich mir's auch behagen!

(Er nimmt sich ein junges, schönes Mädchen, und geräth im Tanze mit ihr bald in großes Feuer. Die Zuschauer freuen sich und lachen.)

Ein paar Lehrbuben.

David! Die Lene! Die Lene sieht zu!

David

(erschrickt, läßt das Mädchen schnell fahren, faßt sich aber Muth, da er nichts sieht, und tanzt nun noch feuriger weiter).

Ach! Laßt mich mit euren Possen in Ruh'!

Gesellen

(am Landungsplatze).

Die Meistersinger! Die Meistersinger!

David.

Herr Gott! — Ade, ihr hübschen Dinger!

(Er giebt dem Mädchen einen feurigen Kuß, und reißt sich los. Die Lehrbuben unterbrechen alle schnell den Tanz, eilen zum Ufer, und reihen sich dort zum Empfange der Meistersinger. Alles macht auf das Geheiß der Lehrbuben Platz. — Die Meistersinger ordnen sich am Landungsplatze und ziehen dann festlich auf, um auf der erhöhten Bühne ihre Plätze einzunehmen. Voran Kothner als Fahnenträger; dann Pogner, Eva an der Hand führend; diese ist von festlich geschmückten und reich gekleideten jungen Mädchen begleitet, denen sich Magdalene anschließt. Dann folgen die übrigen Meistersinger. Sie werden mit Hutschwenken und Freudenrufen begrüßt. Als Alle auf der Bühne angelangt sind, Eva, von den

Mädchen umgeben, den Ehrenplatz eingenommen, und Kothner Fahne gerade in der Mitte der übrigen Fahnen, und sie alle überrag aufgepflanzt hat, treten die Lehrbuben, dem Volke zugewendet, feierlich der Bühne in Reih' und Glied.)

Lehrbuben.

Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Gesumm'!

(Sachs erhebt sich und tritt vor. Bei seinem Anblicke stößt sich Alles an u bricht sofort unter Hut- und Tücherschwenken in großen Jubel aus.)

Alles Volk.

Ha! Sachs! 's ist Sachs!
Seht! Meister Sachs!
Stimmt an! Stimmt an! Stimmt an!
(Mit feierlicher Haltung.)
„Wach' auf, es nahet gen dem Tag,
„ich hör' singen im grünen Hag
„ein' wonnigliche Nachtigal,
„ihr' Stimm' durchklinget Berg und Thal:
„die Nacht neigt sich zum Occident,
„der Tag geht auf von Orient,
„die rothbrünstige Morgenröth'
„her durch die trüben Wolken geht." —
Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

(Längeres Schweigen großer Ergriffenheit. Sachs, der unbeweglich, geistesabwesend, über die Volksmenge hinweggeblickt hatte, richtet endlich Blicke vertrauter auf sie, verneigt sich freundlich, und beginnt mit ergriff schnell aber sich festigender Stimme.)

Sachs.

Euch wird es leicht, mir macht ihr's schwer,
gebt ihr mir Armen zu viel Ehr':

such' vor der Ehr' ich zu besteh'n,
sei's, mich von euch geliebt zu seh'n!
Schon große Ehr' ward mir erkannt,
ward heut' ich zum Spruchsprecher ernannt:
und was mein Spruch euch künden soll,
glaubt, das ist hoher Ehre voll!
Wenn ihr die Kunst so hoch schon ehrt,
da galt es zu beweisen,
daß, wer ihr selbst gar angehört,
sie schätzt ob allen Preisen.
Ein Meister, reich und hochgemuth,
der will euch heut' das zeigen:
sein Töchterlein, sein höchstes Gut,
mit allem Hab und Eigen,
dem Singer, der im Kunstgesang
vor allem Volk den Preis errang,
als höchsten Preises Kron'
er bietet das zum Lohn.
Darum so hört, und stimmet bei:
die Werbung steht dem Dichter frei.
Ihr Meister, die ihr's euch getraut,
euch ruf' ich's vor dem Volke laut:
erwägt der Werbung selt'nen Preis,
und wem sie soll gelingen,
daß der sich rein und edel weiß,
im Werben, wie im Singen,
will er das Reis erringen,
das nie bei Neuen noch bei Alten
ward je so herrlich hoch gehalten,
als von der lieblich Reinen,
die niemals soll beweinen,

daß Nürenberg mit höchstem Werth
die Kunst und ihre Meister ehrt.

(Große Bewegung unter Allen. — Sachs geht auf Pogner zu, der ihm
rührt die Hand drückt.)

Pogner.

O Sachs! Mein Freund! Wie dankenswerth!
Wie wißt ihr, was mein Herz beschwert!

Sachs.

's war viel gewagt! Jetzt habt nur Muth!

(Er wendet sich zu Beckmesser, der schon während des Einzuges, dann fortwährend, immer das Blatt mit dem Gedicht heimlich herausge memorirt, genau zu lesen versucht, und oft verzweiflungsvoll den Schwei von der Stirn gewischt hat.)

Herr Merker! Sagt, wie steht es? Gut?

Beckmesser.

O, dieses Lied! — Werd' nicht draus klug,
und hab' doch dran studirt genug!

Sachs.

Mein Freund, 's ist euch nicht aufgezwungen.

Beckmesser.

Was hilft's? — Mit dem meinen ist doch versungen;
's war eure Schuld! — Jetzt seid hübsch für mich!
's wär' schändlich, ließet ihr mich im Stich!

Sachs.

Ich dächt', ihr gäbt's auf.

Beckmesser.

Warum nicht gar?
Die And'ren sing' ich alle zu paar'!
Wenn ihr nur nicht singt.

Sachs.

So seht, wie's geht!

Beckmesser.

Das Lied — bin's sicher — zwar Keiner versteht:
doch bau' ich auf eure Popularität.

(Die Lehrbuben haben vor der Meistersinger-Bühne schnell von Rasenstücken einen kleinen Hügel aufgeworfen, fest gerammelt, und reich mit Blumen überdeckt.)

Sachs.

Nun denn, wenn's Meistern und Volk beliebt,
zum Wettgesang man den Anfang giebt.

Kothner
(tritt vor).

Ihr ledig' Meister, macht euch bereit!
Der Ältest' sich zuerst anläßt: —
Herr Beckmesser, ihr fangt an! 's ist Zeit!

Beckmesser
(verläßt die Singerbühne, die Lehrbuben führen ihn zu dem Blumenhügel: er strauchelt darauf, tritt unsicher und schwankt).

Zum Teufel! Wie wackelig! Macht das hübsch fest!
(Die Buben lachen unter sich, und stopfen an dem Rasen.)

Das Volk
(unterschiedlich, während Beckmesser sich zurecht macht).

Wie der? Der wirbt? Scheint mir nicht der Rechte!

daß Nürenberg mit höchstem Werth
die Kunst und ihre Meister ehrt.

(Große Bewegung unter Allen. — Sachs geht auf Pogner zu, der ihm
rührt die Hand drückt.)

Pogner.

O Sachs! Mein Freund! Wie dankenswerth!
Wie wißt ihr, was mein Herz beschwert!

Sachs.

's war viel gewagt! Jetzt habt nur Muth!

(Er wendet sich zu Beckmesser, der schon während des Einzuges, dann fortwährend, immer das Blatt mit dem Gedicht heimlich herausgez memorirt, genau zu lesen versucht, und oft verzweiflungsvoll den Schwei von der Stirn gewischt hat.)

Herr Merker! Sagt, wie steht es? Gut?

Beckmesser.

O, dieses Lied! — Werd' nicht draus klug,
und hab' doch dran studirt genug!

Sachs.

Mein Freund, 's ist euch nicht aufgezwungen.

Beckmesser.

Was hilft's? — Mit dem meinen ist doch versungen;
's war eure Schuld! — Jetzt seid hübsch für mich!
's wär' schändlich, ließet ihr mich im Stich!

Sachs.

Ich dächt', ihr gäbt's auf.

Die Meister

(leise unter sich).

Mein! Was ist das? Ist er von Sinnen?
Woher mocht' er solche Gedanken gewinnen?

Volk

(ebenso).

Sonderbar! Hört ihr's? Wen lud er ein?
Verstand man recht? Wie kann das sein?

Beckmesser

n er sich mit den Füßen wieder gerichtet, und im Manuscript heimlich nachgelesen).

„Wohn' ich erträglich im selbigen Raum, —
hol' Gold und Frucht —
Bleisaft und Wucht: —
mich holt am Pranger —
der Verlanger, —
auf luft'ger Steige kaum —
häng' ich am Baum." —

ucht sich wieder zurechtzustellen und im Manuscript zurechtzufinden.)

Die Meister.

Was soll das heißen? Ist er nur toll?
Sein Lied ist ganz von Unsinn voll!

Das Volk

(immer lauter).

Schöner Werber! Der find't seinen Lohn:
bald hängt er am Galgen; man sieht ihn schon.

An der Tochter Stell' ich den nicht möchte. —
Er kann nicht 'mal steh'n:
Wie wird's mit dem geh'n? —
Seid still! 's ist gar ein tücht'ger Meister!
Stadtschreiber ist er: Beckmesser heißt er. —
Gott, ist der dumm!
Er fällt fast um! —
Still! Macht keinen Witz;
der hat im Rathe Stimm' und Sitz.

Die Lehrbuben
(in Aufstellung).

Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Gesumm'!

Beckmesser
(macht, ängstlich in ihren Blicken forschend, eine gezierte Verbeug[ung]
gegen Eva).

Kothner.

Fanget an!

Beckmesser
(singt mit seiner Melodie, verkehrter Prosodie, und mit fäßlich verzi[erten]
sätzen, öfters durch mangelhaftes Memoriren gänzlich behindert, und m[it]
wachsender ängstlicher Verwirrung).

„Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
voll Blut und Duft
geht schnell die Luft; —
wohl bald gewonnen,
wie zerronnen, —
im Garten lud ich ein —
garstig und fein.“ —



Die Meister
(leise unter sich).

Mein! Was ist das? Ist er von Sinnen?
Woher mocht' er solche Gedanken gewinnen?

Volk
(ebenso).

Sonderbar! Hört ihr's? Wen lud er ein?
Verstand man recht? Wie kann das sein?

Beckmesser
(… m er sich mit den Füßen wieder gerichtet, und im Manuscript heimlich nachgelesen).

„Wohn' ich erträglich im selbigen Raum, —
hol' Gold und Frucht —
Bleisaft und Wucht: —
mich holt am Pranger —
der Verlanger, —
auf luft'ger Steige kaum —
häng' ich am Baum." —

(… sucht sich wieder zurechtzustellen und im Manuscript zurechtzufinden.)

Die Meister.

Was soll das heißen? Ist er nur toll?
Sein Lied ist ganz von Unsinn voll!

Das Volk
(immer lauter).

Schöner Werber! Der find't seinen Lohn:
bald hängt er am Galgen; man sieht ihn schon.

Beckmesser
(immer verwirrter).

„Heimlich mir graut —
weil hier es munter will hergeh'n: —
an meiner Leiter stand ein Weib, —
sie schämt' und wollt' mich nicht beseh'n.
Bleich wie ein Kraut —
umfasert mir Hanf meinen Leib; —
Die Augen zwinkend —
der Hund blies winkend —
was ich vor langem verzehrt, —
wie Frucht, so Holz und Pferd —
vom Leberbaum."

(Hier bricht Alles in lautes, schallendes Gelächter aus.)

Beckmesser
(verläßt wüthend den Hügel, und eilt auf Sachs zu).

Verdammter Schuster! Das dank' ich dir! —
Das Lied, es ist gar nicht von mir:
von Sachs, der hier so hoch verehrt,
von eurem Sachs ward mir's bescheert!
Mich hat der Schändliche bedrängt,
sein schlechtes Lied mir aufgehängt.

(Er stürzt wüthend fort und verliert sich unter dem Volke.)
(Großer Aufstand.)

Volk.

Mein! Was soll das? Jetzt wird's immer bunter!
Von Sachs das Lied? Das nähm' uns doch Wunder

Die Meistersinger.

Erklärt doch, Sachs! Welch' ein Skandal!
Von euch das Lied? Welch' eig'ner Fall!

Sachs

(ruhig das Blatt, welches ihm Beckmesser hingeworfen, aufgehoben hat).

Das Lied fürwahr ist nicht von mir:
Herr Beckmesser irrt, wie dort so hier!
Wie er dazu kam, mag er selbst sagen;
doch möcht' ich mich nie zu rühmen wagen,
ein Lied, so schön wie dieß erdacht,
sei von mir, Hans Sachs, gemacht.

Meistersinger.

Wie? Schön dieß Lied? Der Unsinn-Wust!

Volk.

Hört, Sachs macht Spaß! Er sagt's zur Lust.

Sachs.

Ich sag' euch Herrn, das Lied ist schön:
nur ist's auf den ersten Blick zu erseh'n,
daß Freund Beckmesser es entstellt.
Doch schwör' ich, daß es euch gefällt,
wenn richtig die Wort' und Weise
hier Einer säng' im Kreise.
Und wer das verstünd', zugleich bewies',
daß er des Liedes Dichter,
und gar mit Rechte Meister hieß',
fänd' er geneigte Richter. —
Ich bin verklagt und muß besteh'n:
drum laßt meinen Zeugen mich auserseh'n! —
Ist Jemand hier, der Recht mir weiß,
der tret' als Zeug' in diesen Kreis!

Walther
(tritt aus dem Volke hervor).
(Allgemeine Bewegung.)

Sachs.

So zeuget, das Lied sei nicht von mir;
und zeuget auch, daß, was ich hier
hab' von dem Lied gesagt,
zu viel nicht sei gewagt.

Die Meister.

Ei, Sachs! Gesteht, ihr seid gar fein! —
So mag's denn heut' geschehen sein.

Sachs.

Der Regel Güte daraus man erwägt,
daß sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt.

Das Volk.

Ein guter Zeuge, schön und kühn!
Mich dünkt, dem kann 'was Gut's erblüh'n.

Sachs.

Meister und Volk sind gewillt
zu vernehmen, was mein Zeuge gilt.
Herr Walther von Stolzing, singt das Lied!
Ihr Meister, les't, ob's ihm gerieth.

(Er giebt den Meistern das Blatt zum Nachlesen.)

Die Lehrbuben.

Alles gespannt, 's giebt kein Gesumm';
da rufen wir auch nicht Silentium!

Walther
(der kühn und fest auf den Blumenhügel getreten).
„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüth' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein, —

Die Meister lassen hier ergriffen das Blatt fallen; Walther scheint unmerklich — gewahrt zu haben, und fährt nun in freier Fassung

dort unter einem Wunderbaum,
von Früchten reich behangen,
zu schau'n im sel'gen Liebestraum,
was höchstem Lustverlangen
Erfüllung kühn verhieß —
das schönste Weib,
Eva im Paradies." —

Das Volk
(leise unter sich).
Das ist 'was And'res! Wer hätt's gedacht?
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Die Meistersinger
(leise für sich).
Ja wohl! Ich merk'! 's ist ein ander Ding,
ob falsch man oder richtig sing'.

Sachs.
Zeuge am Ort!
Fahret fort!

Walther.
„Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht;

auf steilem Pfad
war ich genaht
wohl einer Quelle
edler Welle,
die lockend mir gelacht:
dort unter einem Lorbeerbaum,
von Sternen hell durchschienen,
ich schaut' im wachen Dichtertraum,
mit heilig holden Mienen
mich netzend mit dem Naß,
das hehrste Weib —
die Muse des Parnaß."

Das Volk
(immer leiser, für sich).

So hold und traut, wie fern es schwebt,
doch ist's als ob man's mit erlebt!

Die Meistersinger.

's ist kühn und seltsam, das ist wahr:
doch wohlgereimt und singebar.

Sachs.

Zum dritten, Zeuge wohl erkiest!
Fahret fort, und schließt!

Walther
(mit größter Begeisterung).

„Huldreichster Tag,
dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich geträumt, das Paradies,

in himmlisch neu verklärter Pracht
hell vor mir lag
dahin der Quell lachend mich wies:
die, dort geboren,
mein Herz erkoren,
der Erde lieblichstes Bild,
zur Muse mir geweiht,
so heilig hehr als mild,
ward kühn von mir gefreit,
am lichten Tag der Sonnen
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies!"

Volk

(sehr leise den Schluß begleitend).

Gewiegt wie in den schönsten Traum,
hör' ich es wohl, doch fass' es kaum!
Reich' ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner wie er zu werben weiß!

Die Meister.

Ja, holder Sänger! Nimm das Reis!
Dein Sang erwarb dir Meisterpreis.

Pogner.

O Sachs! Dir dank' ich Glück und Ehr'!
Vorüber nun all' Herzbeschwer!

Eva

die vom Anfange des Auftrittes her in sicherer, ruhiger Haltung ver-
n, und bei allen Vorgängen wie in seliger Geistesentrücktheit sich erhalten,

hat Walther unverwandt zugehört; jetzt, während am Schlusse des Gesanges Volk und Meister, gerührt und ergriffen, unwillkürlich ihre Zustimmung ausdrücken, erhebt sie sich, schreitet an den Rand der Singerbühne, und drückt auf die Stirn Walther's, welcher zu den Stufen herangetreten ist und vor ihr sich niedergelassen hat, einen aus Lorbeer und Myrthen geflochtenen Kranz, worauf dieser sich erhebt und von ihr zu ihrem Vater geleitet wird, vor welchem Beide niederknieen; Pogner streckt segnend seine Hände über sie aus.

Sachs

(deutet dem Volke mit der Hand auf die Gruppe).

Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut:
tragt ihr Hans Sachs drum üblen Muth?

Volk

(jubelnd).

Hans Sachs! Nein! Das war schön erdacht!
Das habt ihr einmal wieder gut gemacht!

Mehrere Meistersinger.

Auf, Meister Pogner! Euch zum Ruhm,
Meldet dem Junker sein Meisterthum.

Pogner

(eine goldene Kette mit drei Denkmünzen tragend).

Geschmückt mit König David's Bild,
nehm' ich euch auf in der Meister Gild'.

Walther

(zuckt unwillkürlich heftig zurück).

Nicht Meister! Nein!
Will ohne Meister selig sein!

Die Meister

(blicken in großer Betretenheit auf Sachs).

Sachs
(Walther fest bei der Hand fassend).

Verachtet mir die Meister nicht,
und ehrt mir ihre Kunst!
Was ihnen hoch zum Lobe spricht,
fiel reichlich euch zur Gunst.
Nicht euren Ahnen, noch so werth,
nicht euren Wappen, Speer noch Schwert,
daß ihr ein Dichter seid,
ein Meister euch gefreit,
dem dankt ihr heut' eu'r höchstes Glück.
Drum, denkt mit Dank ihr dran zurück,
wie kann die Kunst wohl unwerth sein,
die solche Preise schließet ein? —
Daß uns're Meister sie gepflegt,
grad' recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat sie ächt bewahrt:
blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit
wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
im Drang der schlimmen Jahr'
blieb sie doch deutsch und wahr;
und wär' sie anders nicht geglückt,
als wie wo Alles drängt' und drückt',
ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr':
was wollt ihr von den Meistern mehr?
Habt Acht! Uns drohen üble Streich': —
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher wälscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht;
und wälschen Dunst mit wälschem Tand
sie pflanzen uns in's deutsche Land.

Was deutsch und ächt wüßt' Keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.
Drum sag' ich euch:
ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!

(Alle fallen begeistert in den Schlußvers ein. — Eva nimmt den Kranz von Walther's Stirn und drückt ihn Sachs auf; dieser nimmt die Kette aus Pogner's Hand, und hängt sie Walther um. — Walther und Eva lehnen sich zu beiden Seiten an Sachsens Schultern; Pogner läßt sich, wie huldigend, auf ein Knie vor Sachs nieder. Die Meistersinger deuten mit erhobenen Händen auf Sachs, als auf ihr Haupt. Während die Lehrbuben jauchzend in die Hände schlagen und tanzen, schwenkt das Volk begeistert Hüte und Tücher.)

Volk.

Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

(Der Vorhang fällt.)

Das Wiener Hof-Operntheater.

Wien. 1863.

Dem mir befreundeten Redakteur des „Botschafter" war vor längerer Zeit schon näher bekannt geworden, wie angelegentlich ich mich mit Reformplänen für das Theater überhaupt trug, als eine neuerliche vertraute Unterhaltung uns Veranlassung gab, im Besonderen die Möglichkeiten einer gedeihlichen Wirksamkeit des kaiserlichen Hofoperntheaters in Betracht zu ziehen: meine Ansichten und Rathschläge dünkten meinem Freunde so leichtverständlich und praktisch, daß er wünschte, ich möchte das Gesagte schriftlich für den „Botschafter" näher ausführen. Ich versprach dieß; doch auch seitdem verging eine geraume Zeit. — Es ist immer mislich für den Sachverständigen, sich nicht gegen die kompetenten Behörden, die etwa seine Meinung über einen vorliegenden Fall zu hören verlangten, sondern publizistisch auf das Gerathewohl über Dinge auszusprechen, die, weil sie auf eine bedenkliche Weise dem Gefallen oder Nichtgefallen aller Welt offen liegen, jeder verdorbene Litterat, Musikant, oder sonstige Praktikant ebenso gut und besser als er zu verstehen glaubt. Immer bleibt dieß aber der einzige Weg zur Übermittelung seiner Meinung an das Urtheil der Wenigen, welche auch einem anscheinend frivolen Gegenstande eine ernste Untersuchung zuzuwenden sich gewöhnt haben, da diese, wie es sich nun einmal oft fügt, den

kompetenten Behörden, namentlich bei Theaterangelegenheiten, am wenigsten zugesellt werden, und daher nur durch einen Griff in die Allgemeinheit des lesenden Publikums zu erfassen und zu finden sind.

In dieser üblen Stellung, die dem ernsten Künstler oder Kunstfreunde bereitet ist, liegt, genau betrachtet, die ganze Verurtheilung der bisherigen Wirksamkeit, namentlich unseres Operntheaters enthalten. Diese zu überwachen, und über sie zu stimmen, ist einzig Leuten überlassen, die keine eigentliche Kenntniß und Erfahrung an der Sache haben, und in dieser Hinsicht konstatire ich, um genau zu bezeichnen, was ich meine, z. B. den Umstand, daß von Seiten der Redaktionen der großen Journale, während im politischen Theile mit Sorgfalt nach bestimmten Normen der Parteistellung verfahren wird, das Theater, und namentlich die Musik, gänzlich ohne Berücksichtigung der sonstigen Tendenz des Blattes allermeistens in der Weise preisgegeben wird, daß der leichtsinnigste Schwätzer und Witzling gerade am liebsten dort zugelassen ist. Genau genommen bekümmert außer Diesem, sich aber Niemand um die Wirksamkeit der Theater, und namentlich ist es auffallend, daß man nie daran denkt, den obersten Verwaltungsbehörden der subventionirten Theater wirklich Sachverständige beizugeben, welche die Wirksamkeit des Theaters in dem Sinne zu überwachen hätten, in welchem andererseits einzig Subventionen gerechtfertigt sein können.

Hier dünkt mich nämlich zu allererst ein großer Unterschied darin zu bestehen, was man von der Wirksamkeit eines subventionirten und der eines nicht-subventionirten Theaters zu fordern hat. Alles was der ernstere Kunstfreund im Hinblick auf die Wirksamkeit des Theaters bedauert, kann sich verständiger Weise wohl nur auf die höheren Ortes subventionirten Theater erstrecken. Ein nicht-subventionirtes Theater ist dagegen zunächst eine gewerbliche Anstalt, deren Ausbeuter, sobald die Polizei gegen ihr Treiben nichts einzuwenden hat, im Grunde genommen, Niemand als ihren Kunden verant-

nd: das Kommen oder Ausbleiben der Theaterbesucher ist das Kri- rium ihrer Leistungen; und zu den Geschmackskundgebungen ihres ublikums steht die Wirksamkeit der gewöhnlichen Theaterrezensenten t ganz richtigem Verhältniß; beide gleichen sich vollständig aus, denn ier herrschen nicht die Forderungen der Kunst, sondern die des per- nlichen Beliebens. Daß es nun ganz ebenso auch mit den subven- onirten Theatern steht, ist eben das Traurige; noch trauriger ist es ber, daß es hier dadurch noch schlimmer steht: denn die Subvention ient hier nur dazu, den dort unerläßlichen geschärften Sinn für ulative Thätigkeit und Initiative zu schwächen, da die Noth- endigkeit des Geldgewinnes nicht mit dazu antreibt.

Ersichtlich findet also hier ein großer Fehler statt: es sollte lich mit der Ertheilung der Subvention klar und bestimmt auch edungen werden, worin sich die Wirksamkeit dieses Theaters von enigen der nicht-subventionirten Theater zu unterscheiden habe; höheren Verwaltungsbehörden sollte es aber einzig zufallen, die ue Einhaltung dieser Bedingungen zu überwachen. Je seltener licher Geist und wahrer Kunstverstand sind, je weniger demnach uf zu rechnen ist, zu jeder Zeit diejenigen Männer zu finden, he ganz aus eigenem Ermessen jene gemeinte höhere Überwachung üben könnten, desto sorgfältiger müßten diese höheren For- ungen selbst berathen und in der Form klarer, leichtverständlicher itutionen festgestellt werden. Wenn ich nun hier im Sinne be, meiner Erfahrung und Kenntniß gemäß, solche Institutionen eziell für das k. k. Hofoperntheater in Vorschlag zu bringen, so abe ich zur Feststellung des obersten Grundsatzes für dieselben ücklicherweise nur die Restitution desjenigen nöthig, welche eben in erlauchter österreichischer Kunstfreund, der **Kaiser Joseph** II., ür die Führung des Theaters einst feststellte. Es ist nicht möglich, iesen Grundsatz umfassender und zugleich schärfer auszudrücken, als s der erhabene Gründer der beiden kaiserlichen Hoftheater that, in- em er die geforderte Wirksamkeit derselben einzig darein setzte:

„Zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beizutragen".*)

Kommt es nun, sobald dieser Grundsatz auch für das Hofoperntheater ernstlich wiederhergestellt werden sollte, darauf an, diejenigen Institutionen festzustellen, welche diesen Grundsatz für alle Zeiten stützen könnten, und habe ich im Sinne, diese hiermit aufzuzeichnen, so glaube ich zunächst in Kürze den Zustand beleuchten zu müssen, in welchen dieses Theater durch Aufgeben jenes obersten Grundsatzes gelangt ist: ich darf hoffen, daß aus der Aufhebung der üblen Maximen, nach welchen es gegenwärtig geleitet wird, dann einfach die Feststellung der gemeinten heilsamen Institutionen sich ergeben werde.

Betrachten wir die Wirksamkeit eines der allerersten musikalisch-dramatischen Kunstinstitute Deutschlands, des k. k. Hofoperntheaters, von außen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der allerverschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stylarten, vor uns, von denen sich zunächst nur das Eine klar herausstellt, daß keine der Aufführungen in irgend welcher Hinsicht den Stempel der Korrektheit an sich trägt, den Grund, weshalb sie zu Stande kommt, somit gar nicht in sich, sondern in einer äußeren fatalen Nöthigung zu haben scheint. Es ist unmöglich eine Aufführung nachzuweisen, in welcher sich Zweck und Mittel vollkommen in Übereinstimmung gefunden hätten, in welcher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung, oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entstehende Unsicherheit anderer, rohe und charakterlose Vortragsmanieren der Chöre, grobe Fehler in der scenischen Darstellung, meist gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatischen Aktion, rohes und sinnloses Spiel Einzelner, endlich große Unrichtigkeiten und Fahrlässigkeiten in der rein musikalischen

*) Vergl. Ed. Devrient's Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

d Wiedergabe, Vernachlässigungen in der Nüancirung, ıung des Vortrages des Orchesters mit dem der ȝend wo mehr oder minder störend und gar verletzend wären. Die meisten dieser Aufführungen tragen den s rücksichtslosen Sichgehenlassens, gegen welches dann einzelner Sänger, durch gewaltsames Heraustreten aus ıen Rahmen besonderen Beifall für Einzelnheiten ihrer ȝewinnen, desto widerwärtiger absticht, und dem Ganzen Lächerliches giebt. — Sollte das Publikum, zu sehr kter dieser Aufführungen gewöhnt, endlich gar nichts ȝewahren, so daß die von mir verklagte Eigenschaft der-rnbesuchern geläugnet werden sollte, so wären dagegen er und Musiker des Theaters selbst zu befragen, und de man bestätigt hören, wie demoralisirt sie sich vor-sie den üblen Charakter ihrer gemeinsamen Leistungen t kennen, und mit welchem Unmuthe sie meistens an ngen gehen, welche, ungenügend vorbereitet, voraus-ıft ausfallen müssen.

trachten wir nun dieses Theater von innen, so er-ötzlich, überall da, wo wir Trägheit und Bequemlich-glaubten, im Gegentheil eine ganz fabrikmäßige Über-rarbeit und bei vollkommener Ermüdung oft sogar be-rdige Ausdauer, uns entgegentreten zu sehen. — Ich er Misbrauch, welcher an einem solchen Operntheater ıen Kräften getrieben wird, mit gar nichts Ähnlichem ıen kann; und zu den allerschmerzlichsten Erinnerungen gehören die Erfahrungen, die ich selbst hiervon an mir,) an den Musikern des Orchesters, unter ähnlichen chte. Man erwäge, daß das Personal eines vorzüg-:s zu einem nicht geringen Theile aus den einzig lisch Gebildeten eines Operntheaters besteht; man be-jes wiederum eben bei deutschen Musikern heißt, denen

die Blüthe aller musikalischen Kunst, in den Werken eben unserer deutschen großen Meister, innig vertraut und erschlossen ist, und daß nun gerade diese es sind, welche zu den niedrigsten Kunsthandwerk-Verrichtungen, zu hundertfältig wiederholten Proben der musikalisch inhaltslosesten Opern, bloß zur mühseligen Unterstützung unmusikalischer und schlecht eingeübter Sänger verwendet werden! Ich für meinen Theil gestehe, daß ich in solcher gezwungenen Wirksamkeit zu seiner Zeit, selbstleidend und mitleidend, oft der Höllenqualen des Dante zu spotten lernte.

Vorzügliche Mitglieder des Gesangspersonales finden sich oft wohl auch ähnlichen Peinen ausgesetzt: doch sind diese bereits so sehr darauf angewiesen, sich außerhalb des Rahmens der Gesammtleistung zu stellen, daß sie weniger von diesen gemeinsamen Leiden betroffen werden; gemeiniglich verschlingt die persönliche Beifallssucht bei ihnen Alles, und selbst eben die Besseren gewöhnen sich, bei dem üblen Zustand der Gesammtleistung, endlich daran, sich um das Ganze nicht mehr zu kümmern, sich darüber hinwegzusetzen, wie um sie herum gesungen und gespielt wird, und einzig darauf Bedacht zu nehmen, gut oder übel ihre Sache für sich allein zu machen. Hierin werden sie vom Publikum unterstützt, welches, bewußt oder unbewußt, von der Gesammtleistung sich abwendet, und einzig der Leistung dieses oder jenes bevorzugten Sängers seine Aufmerksamkeit widmet. Zunächst ergiebt sich nun hieraus, daß das Publikum immer mehr den Sinn für das vorgeführte Kunstwerk verliert, und die Leistung des einzelnen Virtuosen allein beachtet, womit denn der ganze übrige Apparat einer Opernaufführung zum überflüssigen Beiwerk herabsinkt. Demzufolge stellt sich aber nun noch der weitere Übelstand heraus, daß der einzelne Sänger, der statt des Ganzen allein beachtet wird, zu dem Institut und der Direktion wiederum in die anmaßende Stellung gelangt, welche zu jeder Zeit als Primadonnen-Tyrannei, und ähnlich, bekannt worden ist. Die Ansprüche des Virtuosen (und bei uns genügt es ja schon eine erträgliche Stimme zu haben, um als solcher

gelten!) treten jetzt als neues zerstörendes Element in den Organismus des Theaters. Bei dem geringen Talente der Deutschen für Gesang, und namentlich bei dem großen Mangel an Stimmen, an und für sich die Noth der Direktion schon größer wie anders, besonders da es zu viel deutsche Theater sogenannten ersten Ranges (nämlich was reichliche Dotirung betrifft) giebt, um für jedes einigermaßen genügende Gesangskräfte zu finden. — Unfähig, in der Gesammtleistung aller künstlerischen Faktoren den Anziehungspunkt für das Publikum zu gewinnen, sieht die Direktion sich genöthigt, Alles an den Erwerb einzelner Sänger zu setzen; und wiederum die Schwierigkeit, die Summen hierfür aufzubringen, zwingt sie alle Mittel der Spekulation selbst auf den schlechtesten Geschmack einzusetzen, und vor Allem der sorgsamen Pflege des Ensemble's Das zu entziehen, was dort verschwendet wird. Als Hauptübel der hieraus folgenden Desorganisation tritt nun aber eben der Verlust alles Gemeingefühles bei den Mitgliedern des Operntheaters hervor: Keiner hat Sinn für das Ganze, weil er keine Achtung vor der Leistung des Ganzen hat. Er sieht wie es eben hergeht, daß Alles nur unter dem Gesetze der gemeinen Tagesnoth sich bewegt, daß fast jede Aufführung nur eine Nothhülfe in der Verlegenheit ist, und diese Verlegenheiten geflissentlich zu seinem Vortheile auszubeuten, nämlich durch Kostbarmachung seiner Hülfe sie zu vermehren, wird endlich zur einzigen Richtschnur des Verhaltens eines Jeden gegen die Direktion. Dieser Tendenz der Einzelnen gegenüber sieht die Direktion, die jeden Halt im künstlerischen Gemeingefühle verloren hat, sich wiederum einzig zum Ergreifen materieller Gegenmaßregeln genöthigt. Der Wirksamkeit der Sänger versichert sie sich durch Geldstipulationen, und, sollte in Einzelnen noch künstlerischer Sinn bestanden haben, so weicht er nun endlich der Berechnung des rein finanziellen Interesses in der Weise, daß ein Sänger Leistungen, von denen er weiß, daß er ihnen überhaupt, oder unter den obwaltenden Umständen nicht gewachsen ist,

oder daß sie durch ein übel vorbereitetes Ensemble verdorben und bloß aus Furcht vor Geldeinbuße dennoch übernimmt. [illegible]

Hieraus ergiebt sich, daß, von einer Direktion verlangen, [illegible] in der täglichen Abwehr der auf diesem Wege erwachsenden [illegible] höhere Kunstziele in das Auge fassen, eine Ungereimtheit ist, [illegible] von Denjenigen begangen werden kann, welchen nie die [illegible] klar geworden ist, von welcher aus überhaupt Kunstziele in [illegible] Auge gefaßt werden können. Wie die Verhältnisse gegenwärtig [illegible] gestaltet haben, muß es einem Nachdenkenden ersichtlich [illegible] der Fehler nicht in der Person des Direktors, nicht darin, ob [illegible] ein deutscher Kapellmeister, ein italienischer Gesanglehrer, [illegible] zösischer Balletmeister, oder sonst etwas ist, sondern zunächst in [illegible] Gebrechen der Organisation des Institutes selbst liegt. [illegible] brechen beruht prinzipiell offenbar darin, daß ein höheres [illegible] dem Operntheater gar nicht gesteckt ist; und es spricht sich [illegible] gative Gebrechen einfach in der gestellten positiven [illegible] nach welcher dieses Theater alltäglich Vorstellungen [illegible] soll. —

Vom ersten Funktionär bis zum letzten Angestellten herab [illegible] das gesammte Personal des Operntheaters, daß der Grund [illegible] Nöthen, Verwirrungen und Mangelhaftigkeiten in den Vorstellungen desselben fast einzig in der Nöthigung, jeden Tag zu spielen, [illegible] und Jeder begreift auf der Stelle, daß ein allergrößter Theil [illegible] Kalamitäten verschwinden würde, wenn diese Vorstellungen etwa [illegible] die Hälfte vermindert würden.

Offenbar ist unter gar keinen Umständen an eine gedeihliche Wirksamkeit des Operntheaters zu denken, wenn nicht in der [illegible] neten Forderung eine große Reduktion eintritt. Wenn in Paris [illegible] Théâtre Français und in Wien das Hofburgtheater der Forderung, täglich zu spielen, erträglich und ohne zu stark ersichtlichen Schaden für ihre Leistungen, nachkommen können, so liegt der Grund hiervon darin, daß 1) dem rezitirenden Drama eine unendlich größere Anzahl

Stücken, selbst von guten und vorzüglichsten Stücken, zu Gebote t, als einem Operntheater; daß 2) diese Stücke in genau ge- dene Genre's sich theilen, für welche, wenn die finanziellen Mittel : wie dort ausreichend sind, besondere Gruppen von Schauspielern gestellt werden können; und daß 3) die Leistungen eines Schauspiel- sonales zum großen Theile auf dem Privatstudium der Einzelnen ruhen, der einfachere Hergang einer Schauspielvorstellung aber ver- ltnißmäßig weniger Ensembleproben benöthigt. — Ganz anders hält es sich aber hierin bei einem Operntheater, namentlich wenn es das sogenannte große Genre repräsentiren soll, und ganz richtig t dagegen die große Oper in Paris (wie auch in Berlin) bloß drei-, d nur ausnahmsweise viermal die Woche zu spielen, wobei das lesangspersonal immer noch mit dem Balletpersonal für ganze Vor- llungen abwechselt. Denn 1) ist die Anzahl vorhandener guter ern unverhältnißmäßig geringer als die guter Stücke; 2) ist das Schauspiel so aushilfsreiche Genre des Lustspieles, namentlich für deutsche Repertoir als komische Oper, fast gar nicht vorhanden, demzufolge sind besondere Sängergruppen hierfür nicht leicht mmenzustellen; 3) erfordert das musikalische Studium, wie die plizirte scenische Vorbereitung einer Oper, eine unverhältnißmäßig here Anzahl gemeinschaftlicher Proben.

Es ist somit bei der gegenwärtigen Konstituirung des kaiser- en Hofoperntheaters ein Fehler begangen worden, welchen man mieden hätte, wenn die sehr wohl erwogenen Statuten der Pariser ßen Oper zum Muster genommen worden wären. Die üblen lgen hiervon, schon für die Geschäftsführung allein, habe ich be- ts, wie sie aller Welt in die Augen springen und von jedem itgliede dieses Theaters gekannt sind, vorgeführt. Welcher un- lige Einfluß auf den öffentlichen Kunstgeschmack hiervon aber wiederum sgeht, werde ich noch genauer kennzeichnen, wenn ich zuvor die ortheile einer starken Reduktion der Vorstellungen des Operntheaters, it Festhaltung der von Kaiser Joseph II. gestellten Grundaufgabe,

auf Veredelung des öffentlichen Kunstgeschmackes zu wirken, näher bezeichnet habe.

Ich kann hierzu nicht besser gelangen, als durch eine nähere Prüfung der Forderung, welche eben jene den kaiserlichen Theatern von ihrem erhabenen Gründer gestellte Hauptaufgabe enthält.

„Das Theater soll zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beitragen."

Für die praktische Anwendung würde dieser Satz vielleicht noch bestimmter so formulirt werden müssen: — es solle durch Veredelung des Geschmackes auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunst nur durch das Medium der Geschmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar. Die Einwirkung theatralischer Leistungen auf den Geschmack des Publikums haben wir daher zuerst und fast einzig in das Auge zu fassen: denn, daß ein Operntheater, namentlich bei seiner bisherigen Wirksamkeit, in einen günstigen unmittelbaren Bezug zur öffentlichen Sittlichkeit zu bringen wäre, möchte an sich schon manchem ernsten Volksfreunde mehr als problematisch erscheinen. Gestehen wir sogar alsbald ein, daß die Oper ihrem Ursprunge, wie ihrem ganzen Charakter nach, ein wirklich bedenkliches Kunstgenre ist, und daß bei seiner Pflege und Weiterbildung gar nicht genug darauf Bedacht genommen werden kann, diesen bedenklichen Charakter zu verwischen, und die in ihm enthaltenen guten und schönen Anlagen dagegen mit ganz besonderer Energie zu entwickeln.

Um mich für dießmal in keine schwierigen Erörterungen über diesen, Vielen zwar noch höchst unklaren Gegenstand zu verlieren, bezeichne ich, der praktischen Tendenz meiner Vorschläge gemäß, als das nächste einzige Mittel zur Erreichung des zuletzt dargelegten Zweckes gute Aufführungen.

Das Publikum hält sich, und mit Recht, nur an die Aufführung, an den theatralischen Vorgang, der unmittelbar zu seinem Gefühle spricht, und nur durch die Art und Weise, wie durch die Aufführung

zu ihm gesprochen wird, versteht es, was zu ihm gesprochen wird. Das Publikum kennt weder die Dichtkunst, noch die Musik, sondern die theatralische Vorstellung, und was Dichter und Musiker wollen, erfährt es nur durch das Medium der unmittelbar von ihm erfaßten Darstellung. Diese muß daher deutlich und verständlich sein: jede Unklarheit setzt das Publikum in Verwirrung, und diese Verwirrung ist der Grund all' der unfreien und schiefen Geschmacksrichtungen, die wir im Urtheile des Publikums antreffen. Von einer Bildung des Geschmackes kann daher gar nicht die Rede sein, ehe nicht Das, woran der Geschmack sich zu üben und worüber er sich zu entscheiden hat, klar und faßlich vorgeführt ist. Das höchste Problem der Oper liegt jedenfalls in der zu erzielenden Übereinstimmung ihrer dramatischen und ihrer musikalischen Tendenz; wird diese nirgends nur eigentlich klar, so ist das Ganze, gerade der Anhäufung der angewandten Kunstmittel wegen, ein sinnloses Chaos der allerverwirrendsten Art: denn eben daran, daß auch die Musik als solche in der Oper nicht rein wirken kann, sobald die Aktion des Drama's ganz unklar bleibt, erweist es sich, daß die einzige künstlerische Wirksamkeit dieses Kunstgenre's nur in der Übereinstimmung beider zu sichern sei; und diese Übereinstimmung ist daher als der Styl der Oper festzustellen.

Bestimmen wir daher, daß das Operntheater ein Kunstinstitut sein soll, welches zur Veredelung des öffentlichen Geschmackes, durch unausgesetzt gute und korrekte Aufführungen musikalisch-dramatischer Werke beizutragen hat. Da hierzu, dem sehr komplizirten Charakter solcher Aufführungen angemessen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des rezitirenden Drama's, so soll die Zahl der Vorstellungen des kaiserlichen Hofoperntheaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt

werden, und es soll selbst von diesen ein Theil z der Oper, der andere dagegen dem Ballet zufallen.

Natürlich müßte durch Statuten nun dafür gesorgt sein, der wahre Zweck dieser Reduktion auch erfüllt werde. Läugnen nicht, daß die bloße gegebene Möglichkeit stets nur ver licher Aufführungen noch nicht die Gewährleistung dafür enth Allerdings ist es schon wichtig, jeder Zeit an der mit golde Lettern dem Theater einzugrabenden obersten Weisung Kai Joseph's II. gegen zuwiderlaufende Anforderungen einen schützend Anhalt zu haben; dennoch müßten auch sonst in der Verfassung d Theaters geeignete Garantieen gegeben sein. Daß dieß nicht bl befehlende oder verbietende Statuten sein könnten, ist ersichtlich; de es handelt sich hier um künstlerischen Sinn und Geschmack, die si nun einmal nicht durch Befehle erzwingen lassen. Wohl aber gi es Veranstaltungen zum Appell an die Gewissenhaftigkeit, zum A spornen des Ehrgeizes, und diese sind einfach in dem Verhält der bestellten künstlerischen Beamten zu einander begründen.

Es ist auffallend, wie wenig in diesem Sinne bei der Kon- tuirung ähnlicher Theater in Deutschland zweckmäßig verfahren worden ist. Die ganze Last der künstlerischen Verantwortlichkeit für die unmittelbaren Leistungen eines Operntheaters ist hier eigentlich dem sogenannten Kapellmeister zugetheilt, d. h. demjenigen ange- stellten Musiker, welcher schließlich die musikalische Ausführung des Orchesters leitet, und die Begleitung desselben mit dem Vortrage der Sänger und Chöre in Übereinstimmung zu halten hat. Das Publi- kum hat sich allerdings längst entwöhnt, für unrichtige Besetzung der Partieen, sowie für die inkorrekten Leistungen der Sänger, den Kapellmeister verantwortlich zu machen; und dieser hat sich dagegen gewöhnt, dem Sänger gegenüber sich als völlig einflußlos zu be- trachten und seine Macht über ihn einzig auf das Einhelfen zu be- schränken. — Zum Unglück werden die deutschen Kapellmeister ne

aus einer Gattung von Musikern gewählt, die ganz abseits vom Theater eine spezifisch musikalische Ausbildung gewonnen haben, somit Partitur lesen, etwas Klavier spielen und dem Orchester den Takt schlagen können, und daher z. B. bei kirchlichen Instituten, Gesangsakademieen und Musikvereinen vortreffliche Dienste zu leisten im Stande sind, — von der Anwendung der Musik auf eine dramatische Vorstellung aber gar keinen Begriff haben. Wie fern überhaupt diese Richtung den deutschen Musikern liegt, erweist sich einfach aus ihrer so auffallenden Unfähigkeit zur dramatischen Komposition, und zeigt sich in dem üblen Vorurtheile, welches man gemeinhin gegen sogenannte Kapellmeisteropern hat. Daß nun aber gerade diesen Musikern die ganze musikalische Leitung eines Operninstitutes einzig und allein übergeben ist, wie in Deutschland es besteht, ist kein geringer Grund der großen Unvollkommenheit des deutschen Opernwesens. Während dagegen der französische Musiker, bei übrigens gern zugestandener weniger gründlichen Kenntniß der spezifischen Musik, anerkannt mehr Sinn und Geschick für die dramatische Musik hat, ist man aber gerade in Frankreich darauf gekommen, die dem deutschen Kapellmeister allein überlassenen Funktionen zu theilen, und zwei unterschiedenen Personen zu übergeben. Ein besonders hierzu geeigneter und ausgewählter *Gesangsdirigent* (chef du chant) studirt den Sängern ihre Partieen ein: er ist für ihre richtige Auffassung, ihre reine Intonation, gute Aussprache und Deklamation, sowie überhaupt für ihre entsprechende und korrekte Vortragsweise, in der Art verantwortlich, daß er eine ernste Aufsicht über ihre Studien auszuüben befugt ist. Diese Anstellung gilt in der Pariser großen Oper so ehrenvoll, daß ich seiner Zeit den bereits durch seine besten Werke berühmt gewordenen *Halévy* damit bekleidet antraf. Sein besonderes Verdienst, somit aber auch sein besonderer Ehrgeiz beruht in der von ihm geleiteten fehlerlosen Einübung und Wiedergebung der Gesangspartieen: zu den von ihm am Klaviere abgehaltenen Gesangsproben, stellt sich der *Orchesterdirigent* (chef d'orchestre),

sowie endlich der Regisseur ein; hier wird im Verein nach jeder Seite hin das darzustellende Werk besprochen, nöthige Änderungen oder Aneignungen festgesetzt, das Tempo geregelt, und dem technischen Plane nach die ganze Aufführung vorausgeordnet, bis dann die Leitung der Proben an den Regisseur, zur genauen Einübung der scenischen Darstellung und ihrer dramatischen Situationen übergeht, in deren entsprechendste Wiedergebung dieser Regisseur nunmehr sein Verdienst und seinen Ehrgeiz setzt. Während der Gesangsdirigent auch diese Proben stets in seinem Sinne überwacht, und z. B. das Recht ausübt, den Gang der scenischen Proben durch eingeschobene Gesangsproben zur Verbesserung eingeschlichener Fehler im Gesange zu unterbrechen, findet nun auch der Orchesterdirigent, welcher diesen Proben ebenfalls mit der Partitur beiwohnt, volle Gelegenheit mit dem dramatischen und scenischen Charakter der Oper, bis in die feinsten Nüancen hin, sich bekannt zu machen, und seine Partitur sich in dem Sinne anzueignen, daß sie zunächst nichts Anderes als eine getreue Wiedergabe des dramatischen Vorganges, in stetem Bezuge zu diesem, sein soll. Mit diesen Kenntnissen ausgestattet, studirt er nun zunächst wiederum seinem Orchester die Musik ein; er gewinnt hierbei volle Gelegenheit, seine besonderen Kenntnisse und Fähigkeiten rein als Musiker zu bewähren, ist nun aber auch einzig in den Stand gesetzt, dieß im Sinne einer wirklichen dramatischen Aufführung zu vollbringen.

Unverkennbar verdankt dieser Institution die große Oper zu Paris die große Korrektheit und Vorzüglichkeit ihrer Aufführungen, durch welche selbst Werke von sehr zweifelhaftem Werthe, einfach weil sie die Grundlage einer ganz für sich redenden, fesselnden dramatisch-musikalischen Vorstellung abgeben, zu einer anscheinenden Bedeutung gelangen. Dieser Erfolg ergiebt sich aus einem zweckmäßig geregelten Zusammenwirken zweckmäßig getheilter Funktionen.

Hiergegen protestirt zwar der deutsche Kapellmeister: abgesehen von dem Schaden, der ihm hierdurch für seine Autorität entstünde, glaubt er die nöthige Einheit der Auffassung, somit die Möglichkeit, für das Gelingen des Ganzen schließlich persönlich haften zu können, in Frage gestellt. Sehr richtig müßte auch die vorzüglichste Leistung in diesem Fache von Demjenigen ausgehen, der alle Kenntnisse und Fähigkeiten des Gesangsdirektors, des Regisseurs und des Orchester-dirigenten in sich vereinigte: da aber der hierfür gleichmäßig Befähigte und Gebildete nur außerordentlich selten anzutreffen sein dürfte, so treten eben für ein Institut, welches nicht auf kontinuirlichen Besitz von Genie's rechnen darf, Institutionen ein, um die Wirksamkeit eines solchen möglichst zu ersetzen. Wo diese nun fehlen, ereignet sich aber, was bei allen deutschen Operntheatern sich zuträgt, und wovon der Hergang einfach folgender ist. Der absolute Musiker, genannt Kapellmeister, der zwar an jedem Theater (namentlich wenn er bereits recht lange dort ist) als Genie angesehen, und deshalb auch gewöhnlich „unser genialer" N. N. genannt wird, nur aber von der dramatischen Gesangsaufgabe der Sänger nichts versteht, spielt in den Klavierproben diesen ihre Noten so lange vor, bis sie sie treffen und endlich auswendig lernen; er findet daher meistens, daß diese sehr untergeordnete Leistung ebenso gut auch einem gewöhnlichen Korrepetitor zufallen könnte, weshalb denn auch wirklich ganz untergeordnete Musiker oft hierfür bestellt werden. Sind die Sänger so weit, so hält nun der Regisseur, der wiederum gar nichts von der Musik weiß, eine oder zwei Arrangirproben, für welche er keine andere Anleitung als das Textbuch hat; seine Thätigkeit ist ganz untergeordneter Art, und bezieht sich meist nur auf das Kommen und Gehen der Aktoren und des Chores, welchem letzteren er besonders, nach stehender Opernkonvention, seine beliebten unfehlbaren Stellungen anweist, was so klar und einfach befunden wird, daß man den Regisseur sich zuweilen auch ganz erspart und mit einem sogenannten Inspizienten hierfür ebenso gut auskommt. Die Funktionen des

Regisseurs sind daher vom Kapellmeister dermaßen verachtet, von ihnen rein gar keine Notiz nimmt, sondern die durch dess ordnungen herbeigeführten Unterbrechungen geradeswegs als lich unstatthafte Störungen der sogenannten Orchesterproben denn darein, daß das Orchester ordentlich zusammenspielt schließlich der Kapellmeister seinen eigentlichen und einzigen geiz, wobei er die Vorgänge der Scene meistens erst w der abendlichen Aufführung, wenn er beim Einhelfen der von der Partitur aufblickt, wie in blitzartiger Beleuchtun wahr wird.

Dieß ist bei deutschen Theatern der normale Hergang bei proben, und hieraus schließe man auf den Charakter der so reiteten Aufführung einer Oper, deren Wirkung auf den eines sachverständigen Studiums, wie es durch die Pariser Ins tionen gewährleistet wird, berechnet war. Es liegt auf der H daß selbst der rein musikalische Theil dem Kapellmeister, der dem Zusammenhange der Musik mit der Scene nichts sehr häufig ganz unverständlich bleiben muß, wofür die oft greiflichen Irrungen im Tempo allein schon lautes Zeug ablegen.

Sollte der hier aufgedeckte fundamentale Fehler in der Or nisation aller deutschen Operntheater erkannt, und mit besonder Hinblick auf die Zukunft des kaiserlichen Hofoperntheaters eine besserung unerläßlich nöthig befunden werden, so wäre hierzu ein die Annahme der bezeichneten Pariser Institutionen vorzuschlagen. bisherigen „Kapellmeister", deren Name schon gegenwärtig und einem Theater sinnlos ist, und deren für nöthig erachtete Plura bereits Zeugniß von der zwecklosen Überarbeit an diesem The giebt, würden in Zukunft verschwinden: für sie würden Gesangsdirektor und ein Orchesterdirektor, jeder einem Substituten, bestellt werden; der Anstellung eines Regiss oder Bühnendirigenten, würde aber eine bisher gänzlich

der Acht gelassene Sorgfalt zu widmen sein, so daß in ihm ein Mann bestellt wird, welcher den beiden anderen Dirigenten gleichberechtigt zur Seite stehen, und in dieser Stellung, in der oben angegebenen Weise, gemeinschaftlich mit ihnen wirken kann.

Den Erfolg ihrer gemeinschaftlichen Leistungen dahin zu prüfen, ob er der dem Theater gestellten hohen Anforderung in dem näher ausgeführten Sinne entspreche, wäre dann die Aufgabe des eigentlichen Direktors; dieser würde die Gelegenheit hierzu in einem genauen Verfolge der Aufführungen selbst nehmen, und, da ihm hierfür ein erfahrenes, sachkennerisches Urtheil zu eigen sein muß, so wäre für diese wichtige Stellung stets ein Mann zu wählen, der etwa eine der drei Hauptfunktionen der eigentlichen Operndirigenten bereits der Art verwaltet hat, daß er hierbei bewiesen, daß ihm auch die Funktionen der anderen Dirigenten, dem Prinzipe und der Wesenheit nach, geläufig geworden sind, — somit ein Mann von wirklicher praktischer Kunsterfahrung und gebildetem Geschmack. Die Wahl des Direktors könnte mit um so größerer Freiheit, nur unter Berücksichtigung der soeben genannten artistischen Qualitäten, bewerkstelligt werden, als, in Folge der vorgeschlagenen Reduktion der Vorstellungen, nothwendig auch die eigentliche Geschäftsführung sich der Art vereinfacht, daß der Entscheidung des Direktors meistens nur Maaßregeln vorbehalten bleiben, deren Vorbereitung sehr leicht von einem wirklichen praktischen Geschäftsführer, an welchen artistische Anforderungen nicht zu stellen sind, besorgt werden kann.

Der Ausführung weiterer Details für meine Organisationsvorschläge mich enthaltend, glaube ich mit der Bezeichnung der hier für die artistische Leitung des Operntheaters berechneten einfachen Institutionen zugleich auch die einzig mögliche Gewährleistung für die Ausführung der in Kaiser Joseph's II. Grundsatz enthaltenen Forderungen an die Wirksamkeit des Theaters festgestellt zu haben, da weitere spezifische Maximen hierfür unnöthig sind, sobald für ihre Befolgung nicht gesorgt werden kann: diese muß aber immer dem

Geschmacke und dem Gewissen der bestellten Sachverständigen überlassen bleiben; nur aber ein hierauf bezügliches zweckmäßig geordnetes allgemeines Verhalten der Funktionäre zu einander kann hierfür in das Auge gefaßt werden.

Um jedoch meine Darstellung, und die daran sich knüpfenden Vorschläge nicht unvollständig abzuschließen, habe ich sogleich noch auf Einwände zu entgegnen, die um so leichter voraus zu sehen sind, als das Theater, und namentlich das Operntheater, gewöhnlich nur bei Vorstellungen der gemeinen Routine offen liegt, nach welcher man in ihm vor Allem nur eine halbgewerbliche Unterhaltungsanstalt ersieht. Es könnte zunächst nämlich gefragt werden, wie der durch die Reduktion der Vorstellungsabende entstehende Ausfall an Kasseneinnahmen gedeckt werden sollte?

Meiner Meinung nach würde für das finanzielle Interesse der Verwaltung dieser Ausfall zuerst durch die Unterstützung der bei weitem geräumigeren Lokalität des zukünftigen neuen Opernhauses beträchtlich gemindert werden. Der vermuthlich nahe an die doppelte Zuschauerzahl fassende Saal würde bei jeder der nun seltener gewordenen Aufführungen vollständiger besetzt sein, als der bisherige kleinere Saal bei täglichen Vorstellungen. Jedenfalls hebt aber auch die vorgeschlagene Reduktion der Vorstellungen die Nöthigung zur Unterhaltung eines doppelten Opernpersonales, wie es zur Bestreitung der bisherigen täglichen Repertoirbedürfnisse erforderlich befunden wurde, auf. Wie für die Vorzüglichkeit der Aufführungen durch Zeitgewinn gesorgt wird, kann für ganz denselben Zweck zugleich durch Vereinfachung der Verwaltungskosten auch Geldersparniß herbeigeführt werden. Sollte jedoch die Deckung des Ausfalles auf diesem Wege sich nicht vollständig ergeben, so wäre zu beherzigen, daß ja eben hier der Fall einträte, in welchem die reiche, der Munificenz Sr. Majestät des Kaisers verdankte Subvention, eine der Würde des Institutes entsprechende Verwendung erst fände. Diese Subvention kann ja nur den Sinn haben, zum Zwecke der Aufrechthaltung einer höheren Tendenz dieses Theaters

der industriellen Tendenz der gewöhnlichen Theaterunternehmungen gegenüber, angewendet zu werden: es darf daher von den Sachverständigen nur zu erörtern sein, durch welche, an sich kostspielige, und dem industriellen Unternehmen unergreifbare Maaßregel, jener Zweck zu erreichen sei, und in dem besprochenen Falle liegt eben ersichtlich vor, daß die, zur Versicherung stets vorzüglicher Aufführungen nöthige Zeit es ist, zu deren Vergütung besondere, dem nicht subventionirten Theater unerschwingbare, Opfer bestritten werden müssen. Daß bisher die oft sehr reichliche Subvention der fürstlichen Hoftheater, nach ihrer gewöhnlichen Verwendung für kostbare Ausstattung an sich schlechter Aufführungen, für enorme Gehalte einzelner Sänger, welche ganz ebenso gut für die Hälfte ihres Gehaltes singen würden, sowie für Unterhaltung vieler unnützer, die Direktionsverlegenheiten nur noch durch bureaukratische Umständlichkeit vermehrender Beamten, der theatralischen Kunst dagegen förderlich gewesen sein soll, müßte erst nachgewiesen werden.

Ein anderer Einwand würde aber vielleicht aus der Ansicht entstehen, daß die kaiserliche Subvention es eben dem Operntheater ermöglichen soll, alle Abende zu spielen, weil — dießmal nicht vom künstlerischen, sondern vom gesellschaftlichen Gesichtspunkte aus betrachtet — diese allabendlichen Unterhaltungen eine Nothwendigkeit für die Sozietät einer so großen und volkreichen Hauptstadt, wie Wien, geworden seien. — Es wäre gewiß vergebene Mühe, hiergegen einzig vom Standpunkte der Reinheit und Würde der Kunst aus remonstriren zu wollen; denn dieß eben ist ja eines der üblen Ergebnisse der bisherigen Wirksamkeit, namentlich der Operntheater, daß ihre Leistungen als eine Mischart von Kunstgenuß und oberflächlicher Vergnügung, keine Beachtung als wirkliche Kunstleistungen gefunden haben. Ich muß daher darauf denken, meinen Gegnern für die ausfallenden Opernabende Ersatz zu bieten, und schlage ihnen dafür — nicht etwa Gesangsakademieen, oder Orchesterkonzerte, sondern gerade Dasjenige, was sie eigentlich am meisten in das Theater

zieht, nämlich — italienische Oper vor. Durch diese Abfindung würde zugleich eine immerhin bedenkliche Last dem nach meinen Vorschlägen konstituirten Hofoperntheater auf eine recht schickliche Weise abgenommen. Ich glaube nämlich, wir brauchen die italienische Oper nicht. Ist auch der Vorrath guter musikalisch-dramatischen Werke keineswegs groß, und würde daher auch die zukünftige Direktion des Theaters genöthigt sein, manche Oper ausländischer Komponisten (wie ich aber hoffe, dann in tadellosen Übersetzungen) zu geben, so würde dieß dort fast einzig aus dem Repertoir der französischen, und zwar der sogenannten großen Oper sein können, weil diese der deutschen Richtung und namentlich der Spezialität des deutschen Gesangstalentes ungleich näher liegt, als besonders die moderne italienische Oper. Seien wir deshalb keineswegs unempfindlich gegen die verlockende Klangschönheit des italienischen Gesanges; erkennen wir namentlich auch die natürliche Fülle der italienischen Gesangorgane an, und seien wir gerecht gegen den Fleiß, welchen die italienischen Sänger auf deren Ausbildung, gegen den Eifer und die Genauigkeit, welche sie auf die Einübung ihrer Gesangspartieen, auf die Übereinstimmung im Gesangsensemble verwenden: nur gestehen wir zu, daß besonders auch mit dem Hinwegfall der Unterstützung der über Alles klangvollen italienischen Sprache, alle diese der Wirkung der italienischen Opernmusik förderlichen Eigenschaften verloren gehen, sobald diese von deutschen Sängern und in deutscher Sprache ausgeführt wird.

Schon im Sinne des guten Geschmackes muß daher den Freunden der italienischen Oper höchlich empfohlen werden, die Werke derselben sich lediglich durch italienische Sänger und in italienischer Sprache vorführen zu lassen. Für die ihnen hierdurch gebotene jedenfalls reinere Freude an diesem Genre, würden sie sich uns nun dadurch erkenntlich erweisen, daß die italienischen Virtuosen 1) aus dem deutschen Operntheater entfernt bleiben, und 2) auf ihre, der italienischen Opernfreunde Kosten, in Wien bewirthet werden. —

scheue mich, weil ich leicht als chimärischer Phantast erscheinen
mte, so sehr, Vorschläge ganz aus eigener Erfahrung zu thun, daß
mir lieb ist, auch für diesen Wunsch das lang bewährte Beispiel
derer Orte anführen zu können, und auch in diesem Bezug mich
f die Pariser Einrichtung berufen zu dürfen, nach welcher die fran-
ösische große Oper außerordentlich reichlich, die italienische aber gar
ht dotirt ist, — worin man gewiß keine nationale Einseitigkeit zu
kennen hat, sondern einfach eine praktische Gerechtigkeit, da es sich
funden, daß die italienische Oper dermaßen der Liebling der hohen
reichen Gesellschaft ist, daß jeder Impresario, einfach auf dem
der Spekulation auf diese Liebhaberei, stets die besten Ge-
fte macht, und deshalb gar keiner Subvention bedarf. Die
nde dieser andauernden, und für uns z. B. eben nicht sehr er-
higenden Erscheinung zu beleuchten, würde hier zu weit führen;
sei deshalb nur das Phänomen selbst eben konstatirt, und darauf hin-
iesen, daß nicht nur in Paris und London, sondern selbst auch hier
Wien Theaterdirektoren nicht besser spekuliren zu können glauben,
durch Anwerbung und Vorführung italienischer Truppen,
das Erscheinen einer solchen für nächstes Frühjahr schon ver-
ungsvoll von einem Wiener Vorstadttheater angekündigt ist.

Während es daher durchaus unnöthig erscheint, eine italienische
auch für Wien besonders zu subventioniren, dagegen es billig
unerläßlich dünken muß, die ganze Kraft der Subvention auf
Institut zu konzentriren, welchem eine höhere und höchste Auf-
e im Sinne des erhabenen Gründers desselben gestellt bleibt,
welches, in Folge bisheriger Vernachlässigung dieser Aufgabe,
em der Masse unkenntlich gewordenen, somit von keiner Seite
erstützten Ziele mit besonderer Anstrengung sich zu nähern hat,
wäre demungeachtet eine zweckmäßige Fürsorge für die italienische
er im Sinne einer verständigen Berücksichtigung der Interessen
er Theile des Publikums der großen Residenzstadt dadurch zu er-
isen, daß die Konzession eines der unabhängigen Theater Wiens,

dessen Lage und Konstruktion sich hierzu eignet, in Zukunft an den betreffenden Unternehmer nur unter der Bedingung, eine gute italienische Oper zu halten, vergeben würde. Es brauchte dieß vielleicht nur für die Dauer derjenigen Saison ausbedungen zu werden, welche für den Besuch der italienischen Oper als die günstigste sich erweist; abwechselnd mit der italienischen Truppe könnte dann vielleicht eine französische Gesellschaft für die leichtere französische Spiel-Oper in dem gleichen Theater auftreten; und da man nicht füglich Verpflichtungen auferlegen kann, ohne selbst verbindlich sich zu erweisen, so dürfte dem Direktor dieses Theaters eine gewisse mäßige Summe, von der Subvention des Hofoperntheaters abgezogen, als verpflichtendes Pfand zugewiesen werden. — Auf diese Weise wäre jedenfalls sehr zweckmäßig für das Publikum, wie für die Kunst selbst gesorgt. Diejenigen Operngenre's, welche von deutschen Sängern nur entstellt, und nie entsprechend wiedergegeben werden können, würden den Künstlern des Hofoperntheaters abgenommen sein, und ihnen hierdurch die Aufgabe, zur Aneignung und Ausbildung eines wirklichen Kunststyles für das ihnen allein entsprechende Genre zu gelangen, wesentlich erleichtert, ja einzig ermöglicht werden. Demjenigen Theile des Publikums aber, welcher die italienische oder die französische leichte Spiel-Oper vorzüglich liebt, werden diese Genre's in der einzig ihnen entsprechenden und sie wirklich repräsentirenden Weise vorgeführt, so daß auch nach dieser abliegenderen Seite hin mindestens die Korrektheit des Geschmackes gewahrt wird. Von der Neigung dieses Theiles des Publikums für diese Genre's hängt es aber ab, ob ihre Vorführungen Bestehen haben; das höhere Kunstinteresse, welches wir im Sinne der edlen Maxime Kaiser Joseph's II. verfolgen, kennt keine weiteren und besonderen Verpflichtungen nach dieser Seite hin.

Das Ballet wäre nach meinem Vorschlage dem Hofoperntheater vollständig erhalten. — Einerseits muß dem Geschmacke des

Publikums einer modernen großen Hauptstadt willig das Zugeständniß gemacht werden, im Theater neben der ernsteren und anregenden, auch die gefällige und angenehm zerstreuende Unterhaltung zu finden: dieser Neigung verdanken wir ja zu allernächst das Bestehen und die Unterstützung des Theaters. Demnach habe ich bei meinen Reformvorschlägen nicht eigentlich gegen diese Tendenz, sondern einzig dafür Bedacht genommen, daß ihr auf eine Geschmack bildende Weise entsprochen werde. Ich habe das Unvollkommene, Inkorrekte, Unentsprechende, somit Verwirrende und Geschmackverderbliche in den Leistungen des Operntheaters, sowie die Ursachen hiervon aufgedeckt und auf Abhülfe dafür hingewiesen, das Genre der Kunstleistungen, ihrem inneren ästhetischen Gehalte nach, aber ganz unberührt gelassen, da meine Untersuchung dießmal nicht der dramatischen oder musikalischen Litteratur, sondern einzig der theatralischen Kunst, dem scenischen Darstellungsmomente galt. Bloß, ob Das, was man giebt, gut oder schlecht gegeben wird, habe ich in Betracht gezogen und glaube daran sehr weislich gethan zu haben, selbst auch der innerlich ersehnten Veredelung jener Litteraturzweige dadurch am förderlichsten gewesen zu sein, daß ich allen Accent nur auf die Darstellungsweise lege, sowohl weil ich hiermit nur allgemein Verständliches berühre, als auch, weil ich mir bewußt bin, auf diesem Wege, der Versicherung korrekter und stylvoller Aufführungen, ganz von selbst und einzig erfolgreich der Veredelung der dramatisch-musikalischen Produktion selbst vorzuarbeiten. In diesem Sinne, das heißt nur die Darstellungsweise des Vorgeführten kritisirend, kann ich dem Ballet um so weniger feindselig entgegentreten, als ich vielmehr seine Aufführungen, namentlich auch hier im Operntheater, für Korrektheit, Sicherheit, Präzision und Lebhaftigkeit, den Aufführungen der Oper geradezu als Muster vorhalten muß. Gewiß ist die, jeder dramatischen Aufführung gestellte Aufgabe, dem Ballet leichter zu erreichen, weil sie unverkennbar tiefer steht als die der Oper: hierfür ist schon der Umstand, daß alle Anordnung

von einem einzigen artistischen Dirigenten, dem Balletmeister, ausge-gehen hat, von entscheidender Gunst. Dem entsprechend ist Alles in Harmonie, Zweck und Mittel decken sich vollkommen, und gute Ballet-aufführungen, wie wir sie hier am Hofoperntheater sehen können, lassen uns nie im Unklaren über den Charakter des vorgeführten Kunst-werkes; man hat sich einzig darüber zu entscheiden, ob man für diese Art anmuthig unterhaltender Zerstreuung bei Laune ist, oder ob unsere Stimmung einen tieferen Gehalt und eine mannigfaltigere Form verlange, für welchen Fall wir uns dann allerdings nicht am rechten Platze erkennen müßten. —

Ich fühle mich jetzt mit dem Bewußtsein, mich so human über das Ballet ausgesprochen zu haben, und nachdem ich dessen fort-setzte Vereinigung mit der Oper vorschläglich gern angenommen habe, auf der heiteren Höhe, mit einiger Aussicht auf Erfolg und gute Aufnahme meiner Reformplane von einem sehr wichtigen Theile meiner gewünschten Leser mich zu trennen. In Wahrheit darf ich mich rühmen, durchaus nur praktisch ausführbare Reformen, keineswegs aber einen Umsturz in Vorschlag gebracht zu haben, daher mit den Tendenzen des neuen Oesterreichs und seiner erleuchteten Regierung mich auf ganz gleichem Boden zu wissen. Ich vermeide daher auch sorgfältig, auf die von mir innerlichst veranschlagten ferneren Erfolge der proponirten einfachen Verwaltungs-Verbesserungen hinzudeuten, weil ich damit gewiß Vielen zu kühn und utopistisch erscheinen könnte, und begnüge mich dagegen, bei meinen rein praktischen Vorschlägen es bewenden zu lassen.

Während ich mich demnach enthalte, ein Gemälde der von mir verhofften bedeutungsvollen, und dem besten Streben des deutschen Geistes angemessenen Erfolge für die musikalisch-dramatische Kunst selbst, wie sie meiner Meinung nach aus einer gründlichen Verbesse-rung der Wiener Operntheater-Verhältnisse hervorgehen würden, zu entwerfen, kann ich mir es jedoch nicht versagen, dagegen schließlich

Streiflicht auf den thatsächlichen Erfolg des von mir gerügten [illegible]ferhaften Verwaltungswesens der hiesigen Oper zu werfen.

Es wäre nämlich denkbar, vielleicht ist es sogar voraussichtlich, [illegible] man auf Alles, was ich vorbrachte, einfach erwiderte: „Was Du [illegible]st, wollen wir Alles gar nicht; wir wollen einem Operntheater [illegible] keine andere Wirksamkeit zugetheilt wissen, als die gegenwärtig [illegible] ihm erfüllte; wir empfinden gar keinen Mangel; das Durchein-[illegible]der seiner Leistungen ist uns ganz recht; gutes oder schlechtes Ge-[illegible]st hängt dabei lediglich von Zufällen ab, die jetzt einmal ungünstig, [illegible] anderes Mal günstig sein können: im Ganzen aber finden wir [illegible] ganz nach Bequemlichkeit dabei, und jedenfalls werden prinzipielle [illegible]formen nichts nützen."

In Wahrheit bin ich selbst auch der Meinung, daß es, bei der [illegible]llung, die ihm in unseren sozialen Verhältnissen angewiesen bleibt, [illegible] dem Theater überhaupt eine mißliche Sache ist, und daß es für [illegible] Menschen, der etwas Ernstes vor hat, im Grunde besser ist, [illegible] gar nicht damit zu befassen. Was dann nun speziell das Wiener [illegible]operntheater betrifft, so ist auch wirklich gar nicht in Abrede zu [illegible]ten, daß ihm zu Zeiten schon günstige Umstände zu Statten ge-[illegible]men sind, welche da, wo man gar nichts von seinen Leistungen [illegible] erwarten konnte, plötzlich wieder hoffnungsreiche Erscheinungen [illegible] Tage förderten. So war es der Fall, als ein kunstgebildeter [illegible]scher Musiker, Herr Eckert, eine kurze Zeit zur Direktion berufen [illegible]r, und eifrig benützte günstige Umstände es fügten, daß ihm eine [illegible]zahl ganz vorzüglicher Sänger in der Blüthe ihrer Kraft zur Ver-[illegible]ndung gestellt waren, durch deren geeignetes Zusammenwirken er [illegible] Wien Epoche machende Aufführungen zu Stande brachte. Wie [illegible]nell sich dieß Alles wieder verloren hat, ist leider aber auch ersicht-[illegible], und daraus erkennbar, wie wenig für die Dauer eines kompli-[illegible]ten Institutes das bloße Glück hilft. — Wie trefflich dagegen [illegible]eckmäßige Institutionen selbst gegen die Ungunst des

zart's und Beethoven's gerade die leersten Produkte der gemeinsten ...ser Routine wiederum anzutreffen.

Sollte die eigenthümliche Schmach, die dadurch, daß das erste ...che Theater Deutschlands, welches der Ausgangspunkt edelster ...scher Kunstproduktion sein sollte, auf diese Weise sich behelfen ... vom Wiener Publikum nicht empfunden werden, so kann man ...sicher sein, daß sie von den Künstlern des Theaters, von den ...tern und Dirigenten derselben, desto empfindlicher gefühlt wird. ... ohne Pflege des Ehrgefühles im Kunstkörper selbst aber künst... Zwecke, welche nur einigermaßen als Vorwand für den von ... so reich subventionirten Theater gemachten Aufwand dienen ...n, erreicht werden sollen, muß jedem Nachdenkenden ein Räthsel ...n. Die Verantwortung für solchen Misbrauch werden sehr ... die hohen Verwalter der kaiserlichen Subvention nicht über...n wollen, weshalb, wenn eine gründliche Reform nicht beliebt ...n dürfte, jedenfalls rathsam wäre, dem Operntheater jede Sub...n ganz zu entziehen. Was Wien auf dem Wege des höheren ... nicht subventionirten, rein spekulativen Verkehres mit einem ...sievoll gemüthlichen und lebenslustigen Publikum, ganz von sich ...ch für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der ...sten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete ...entlichen Kunst: die Raymundischen Zauberdramen ...ie Straußischen Walzer. Wollt Ihr nicht Höheres, so ...es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahr...nicht tief, und ein einziger Straußischer Walzer überragt, was ...uth, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die ...en der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, ...der Stephansthurm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der ...er Boulevards.

Dieß Alles, wie ich sagte, wird von den eigentlichen künstlerischen ...liedern des Hofoperntheaters mit Scham empfunden, und die

Entmuthigung und Niedergeschlagenheit unter ihnen ist be
gediehen, daß ein wirkliches Mitgefühl mit ihren Leid
entscheidende Motiv für mich war, meine Ideen zur R
Theaters zu veröffentlichen, wie ich es, trotz manchem inn
streben, hiermit gethan habe. — Möge zunächst wen
humanistische Tendenz meines Aufsatzes einigermaßen
werden; denn, wenn ich mich auch auf leichtsinnige Entge
faßt mache, so nehme ich doch sicherlich an, daß ein Ap
Ehrgefühl meiner Leser nicht spurlos verhallen werde.



Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

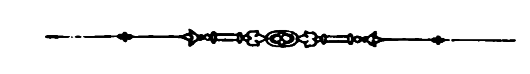
Gesammelte

hriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Achter Band.



Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1873.

Inhaltsverzeichniß.

Dem

Königlichen Freunde.

(Sommer 1864.)

O König! Holder Schirmherr meines Lebens!
Du, höchster Güte wonnereicher Hort!
Wie ring' ich nun, am Ziele meines Strebens,
Nach jenem Deiner Huld gerechten Wort!
In Sprach' und Schrift, wie such' ich es vergebens:
Und doch zu forschen treibt mich's fort und fort,
Das Wort zu finden, das den Sinn Dir sage
Des Dankes, den ich Dir im Herzen trage.

Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
Wenn mir sich zeigt, was ohne Dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vortheil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinheit Loose sich verrathen.

Der einst mit frischem Grün sich hieß belauben
Den dürren Stab in seines Priesters Hand,
Ließ er mir jedes Heiles Hoffnung rauben,
Da auch des letzten Trostes Täuschung schwand,
Im Inn'ren stärkt' er mir den einen Glauben,
Den an mich selbst ich in mir selber fand:
Und wahrt' ich diesem Glauben meine Treue,
Nun schmückt' er mir den dürren Stab aufs Neue.



Was einsam schweigend ich im Inn'ren hegte,
Das lebte noch in eines And'ren Brust;
Was schmerzlich tief des Mannes Geist erregte,
Erfüllt' ein Jünglingsherz mit heil'ger Lust:
Was dieß mit Lenzes-Sehnsucht hinbewegte
Zum gleichen Ziel, bewußtvoll unbewußt,
Wie Frühlingswonne mußt' es sich ergießen,
Dem Doppelglauben frisches Grün entsprießen.

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Äste Saft:
Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
Die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.
Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzückte,
Der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,
So wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade
Im sommerlichen Königreich der Gnade.

Nenn' ich kaum, was ich bin, mein dürftig Eige
Bist, König, Du noch Alles, was Du hast:
So meiner Werke, meiner Thaten Reigen,
Er ruht in Dir zu hold beglückter Rast:
Und hast Du mir die Sorge ganz entnommen,
Bin nun ich um mein Hoffen selbst gekommen.

So bin ich arm, und nähre nur das Eine,
Den Glauben, dem der Deine sich vermählt:
Er ist die Macht, durch die ich stolz erscheine,
Er ist's, der heilig meine Liebe stählt;
Doch nun getheilt, nur halb noch ist er meine,
Und ganz verloren mir, wenn Dir er fehlt.
So giebst nur Du die Kraft mir, Dir zu dank
Durch königlichen Glauben ohne Wanken

der Staat und Religion.

(1864.)

in hochgeliebter junger Freund wünscht von mir zu erfahren, ob in welcher Art meine Ansichten über Staat und Religion, der Abfassung meiner Kunstschriften in den Jahren 1849 bis 1851, geändert haben.

Wie ich vor mehreren Jahren durch die Aufforderung eines befreundeten Franzosen veranlaßt wurde, meine Ansichten über sik und Dichtkunst nochmals zu überdenken und, sie zusammen-nd, übersichtlich darzustellen (was in dem Vorworte zu einer zösischen Prosa-Übersetzung mehrerer meiner Operndichtungen ge-h)*), ebenso dürfte es mir nicht unwillkommen sein, nach jener ren Seite hin meine Gedanken noch einmal zu einem klaren Ab-usse zu sammeln, wenn nicht eben hier, wo eigentlich Jeder eine echtigte Meinung zu haben glaubt, eine bestimmte Äußerung, je r und erfahrener man wird, immer schwieriger fiele. Hier zeigt sich eben wieder, was Schiller sagt: „ernst ist das Leben, er ist die Kunst“. Vielleicht kann man aber von mir sagen, daß ich Kunst schon besonders ernst genommen habe, und dieß mich be-igen dürfte, auch für die Beurtheilung des Lebens unschwer die te Stimmung zu finden. In Wahrheit glaube ich meinen jungen

*) Siehe Band VII „Zukunftsmusik“.

Freund am besten über mich zurecht zu weisen, wenn ich ihn vor Allem darauf aufmerksam mache, wie ernst ich es eben mit der Kunst meinte; denn in diesem Ernste liegt gerade der Grund, der mich einst nöthigte, mich auf scheinbar so weit abliegende Gebiete, wie Staat und Religion, zu begeben. Was ich da suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, — diese Kunst, die ich so ernst erfaßte, daß ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufsuchte und forderte. Daß ich diese im modernen Leben nicht finden konnte, veranlaßte mich, die Gründe hiervon in meiner Weise zu erforschen; ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen suchen, um aus ihr die Geringschätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernstes Kunstideal antraf.

Gewiß war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, daß ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb. Daß diese oder jene Regierungsform, die Herrschaft dieser oder jener Partei, diese oder jene Veränderung im Mechanismus unseres Staatswesens, meinem Kunstideale irgend welche wahrhaftige Förderung verschaffen sollte, habe ich nie gemeint; wer meine Kunstschriften wirklich gelesen hat, muß mich daher mit Recht für unpraktisch gehalten haben; wer mir aber die Rolle eines politischen Revolutionärs, mit wirklicher Einreihung in die Listen derselben, zugetheilt hat, wußte offenbar gar nichts von mir, und urtheilte nach einem äußeren Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irre führen sollte. Dennoch liegt in dieser Verwechselung des Charakters meiner Bestrebungen auch mein eigener Irrthum verwickelt: indem ich die Kunst so ungemein ernst erfaßte, nahm ich das Leben zu leicht; und wie sich dieß an meinem persönlichen Schicksale rächte, sollten auch meine Ansichten hierüber bald eine andere Stimmung erhalten. Genau genommen war ich dahin gelangt, in meiner Forde-

rung den Schiller'schen Satz umzukehren, und verlangte meine ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu wissen, wofür mir denn das griechische Leben, wie es unserer Anschauung vorliegt, als Modell dienen mußte.

Aus allen meinen gedachten Anordnungen für den Eintritt des Kunstwerkes in das öffentliche Leben geht hervor, daß ich diese mir als einen Aufruf zur Sammelung aus der Zerstreuung eines Lebens vorstellte, welches im Grunde nur als eine heitere Beschäftigung, nicht aber als eine ermüdende Arbeitsmühe gedacht werden sollte. Nicht eher nahmen daher die politischen Bewegungen jener Zeit meine Aufmerksamkeit ernster in Anspruch, als bis durch den Übertritt derselben auf das rein soziale Gebiet in mir Ideen angeregt wurden, die, weil sie meiner idealen Forderung Nahrung zu geben schienen, mich, wie ich gestehe, eine Zeit lang ernstlich erfüllten. Meine Richtung ging darauf, mir eine Organisation des gemeinsamen öffentlichen, wie des häuslichen Lebens vorzustellen, welche von selbst zu einer schönen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes führen müßte. Die Berechnungen der neueren Sozialisten fesselten demnach meine Theilnahme von da ab, wo sie in Systeme auszugehen schienen, welche zunächst nichts Anderes als den widerlichen Anblick einer Organisation der Gesellschaft zu gleichmäßig vertheilter Arbeit hervorbrachten. Nachdem auch ich zunächst das Entsetzen getheilt, welches dieser Anblick dem ästhetisch Gebildeten erweckt, glaubte ich jedoch bei tieferem Einblicke in den so gebotenen Zustand der Gesellschaft etwas ganz Anderes wahrnehmen zu müssen; als was gerade selbst jenen rechnenden Sozialisten vorgeschwebt hatte. Ich fand nämlich, daß, bei gleicher Vertheilung an Alle, die eigentliche Arbeit, mit ihrer entstellenden Mühe und Last, geradesweges aufgehoben sei, und statt ihrer nur eine Beschäftigung übrig bliebe, welche nothwendig von selbst einen künstlerischen Charakter annehmen müßte. Anhalt zur Beurtheilung dieses Charakters der an die Stelle der Arbeit ge-

tretenen Beschäftigung bot mir, unter Anderem, der Ackerbau, welchen ich mir, von allen Gliedern der Gemeinde bestellt, eines Theils bis zur ergiebigeren Gartenpflege entwickelt, anderen Theils als, nach Tages- und endlich Jahreszeiten vertheilte gemeinsame Verrichtungen, welche, genau betrachtet, den Charakter von stärkenden Übungen, zu Vergnügungen und Festlichkeiten annahmen, vorzustellen vermochte. Indem ich nach allen Richtungen diese Umbildung der ständischen und bürgerlichen, einseitigen Tendenzen der Arbeit zu einer Allen naheliegenden, universelleren Beschäftigung mir darzustellen suchte, war ich mir andererseits bewußt, auf nichts unerhört Neues zu sinnen, sondern nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche ja selbst unseren größten Dichter so freundlich ernst beschäftigten, wie wir dieß in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" antreffen. Auch ich bildete mir daher eine mir möglich dünkende Welt, die, je reiner ich sie mir gestaltete, desto weiter von der Realität der mich umgebenden politischen Zeittendenzen abführte, so daß ich mir sagen konnte, meine Welt werde eben genau da erst eintreten, wo die gegenwärtige aufhört; oder da, wo Politiker und Sozialisten zu Ende wären, würden wir anfangen. Ich will nicht läugnen, daß diese Ansicht sich selbst zur Stimmung erhob: die politischen Verhältnisse des Beginnes der vergangenen fünfziger Jahre hielten alles in einer Spannung und Bangigkeit, die mir ein gewisses Behagen erwecken konnten, welches dem praktischen Politiker wohl mit Recht bedenklich erscheinen mochte.

Wenn ich zurückdenke, glaube ich mich nun davon freisprechen zu können, daß die Ernüchterung aus der bezeichneten, einer geistigen Berauschung nicht unähnlichen Stimmung, erst und nur durch die Wendungen, welche die europäische Politik nahm, hervorgerufen worden sei. Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntniß: zu eben jener Zeit hatte ich bereits die Dichtung meines „Ringes des Nibelungen" entworfen und endlich ausgeführt. Mit

dieser Konzeption hatte ich mir unbewußt im Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist Alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen. Es war die Zeit, wo ich mich ganz und einzig wieder nur meinen künstlerischen Entwürfen zuwandte, und so, dem Leben aus vollstem Herzen seinen Ernst zuerkennend, dahin mich zurückzog, wo einzig „Heiterkeit" herrschen kann. —

Gewiß wird nun selbst mein junger Freund nicht erwarten, daß ich eine eigentliche Darstellung meiner seitdem gebildeten Ansichten über Politik und Staat gebe: unter allen Umständen würden diese keine praktische Bedeutung haben können, und sie würden in Wahrheit nur meine Scheu, mit Dingen dieser Art fachmäßig mich zu befassen, auszudrücken haben. Es kann ihm somit nur daran liegen, zu erfahren, wie es in dem Kopfe eines zum Künstler organisirten Menschen meiner Art, nach Allem was er empfunden und erfahren, aussehen mag, sobald er zum Nachdenken über ihm so abliegende Gegenstände bewogen wird. Der Meinung, als ob ich hiermit Geringschätzung ausgedrückt haben wollte, würde ich dann aber sofort zu begegnen haben, und Alles, was ich nun hervorzubringen hätte, würde eigentlich nur ein Zeugniß dafür sein, daß ich dahin gelangt bin, den großen, ja peinlichen Ernst der Sache vollkommen zu würdigen. Auch der Künstler kann von sich sagen: „mein Reich ist nicht von dieser Welt", und ich vielleicht mehr als irgend ein jetzt lebender muß dieß von mir sagen, eben des Ernstes willen, mit dem ich meine Kunst erfasse. Das Harte ist es nun eben, daß wir mit diesem außerweltlichen Reiche mitten in dieser Welt stehen, die selbst so ernst und sorgenvoll ist, daß ihr flüchtige Zerstreuung einzig angemessen dünkt, während das Bedürfniß nach ernster Erhebung ihr fremd geworden ist. —

Das Leben ist ernst und — war es von je.

Wer hierüber ganz aufgeklärt werden will, betrachte nur, wie zu jeder Zeit und unter immer sich neu gestaltenden, dennoch aber nur sich wiederholenden Formen, dieses Leben und diese Welt großen Herzen und weiten Geistern Anlaß zur Aufsuchung der Möglichkeit ihrer Verbesserung ward, und wie gerade die Edelsten, d. h. diejenigen, denen nur am Wohle der anderen Menschen lag, und die ihr eigenes Wohl willig dafür aufopferten, stets ohne den mindesten Einfluß auf die dauernde Gestaltung der Dinge blieben. Aus der großen Erfolglosigkeit aller solcher erhabenen Anstrengungen ergiebt sich dann deutlich, daß diese Weltverbesserer in einem Grundirrthume befangen waren, und an die Welt selbst Forderungen stellten, die nicht an sie zu stellen sind. Sollte es auch möglich erscheinen, daß Vieles zweckmäßiger unter Menschen eingerichtet werden könnte, so wird uns aber aus jenen Erfahrungen ersichtlich, daß die Mittel und Wege, hierzu zu gelangen, nie von dem einzelnen Geiste im Voraus richtig erkannt werden, wenigstens nicht in der Weise, daß er sie der Masse der Menschen mit Erfolg wiederum zur Erkenntniß bringen könnte. Bei näherer Prüfung dieser Verhältnisse gerathen wir endlich in Erstaunen über die ganz unglaubliche Schwäche und Geringfügigkeit der allgemeinen menschlichen Intelligenz, zuletzt aber in eine beschämende Verwunderung darüber, daß wir hierüber in Erstaunen gerathen konnten; denn eine richtige Erkenntniß der Welt hätte uns von Anfang her belehrt, daß das Wesen der Welt eben Blindheit ist, und nicht die Erkenntniß ihre Bewegung veranlaßt, sondern eben ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur so weit Licht und Erkenntniß verschafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfnisses noth thut. Wir erkennen nun, daß Nichts wirklich geschieht, was nicht eben nur aus diesem unfernsichtigen, durchaus nur dem augenblicklich gefühlten Bedürfnisse entsprechenden Willen hervorgeht, und Politiker von praktischem Erfolge somit von jeher nur diejenigen waren, welche genau bloß dem augenblicklichen Bedürfnisse Rechnung

en, nie aber fern liegende, allgemeine Bedürfnisse in das Auge en, welche heute noch nicht empfunden werden, und für welche er der Masse der Menschen der Sinn in der Weise abgeht, daß ihre Mitwirkung zur Erreichung derselben nicht zu rechnen ist.

Persönlichen Erfolg, und großen, wenn auch nicht dauernden fluß auf die Gestaltung der äußeren Weltlage, sehen wir außer- dem gewaltsamen, leidenschaftlichen Individuum zugetheilt, hes, unter geeigneten Umständen, dem Grundwesen des menschen Dranges, gleichsam elementarisch es entfesselnd, somit der gier und Genußsucht, schnelle Wege zur Befriedigung anweist. Furcht vor von dieser Seite her zugefügter Gewaltsamkeit, sowie ger hieraus gewonnener Grunderkenntniß des menschlichen Wesens, danken wir den Staat. In ihm drückt sich das Bedürfniß als hwendigkeit des Übereinkommens des in unzählige, blind be- gende Individuen getheilten, menschlichen Willens zu erträglichem kommen mit sich selber aus. Er ist ein Vertrag, durch welchen Einzelnen, vermöge einiger gegenseitiger Beschränkung, sich vor seitiger Gewalt zu schützen suchen. Wie in der Natur-Religion Göttern ein Theil der Feldfrucht oder Jagdbeute zum Opfer ge- t wurde, um dadurch ein Recht auf den Genuß des Übrigen getheilt zu wissen, so opferte im Staate der Einzelne so viel einem Egoismus, als nöthig erschien, um die Befriedigung großen Restes desselben sich zu sichern. Hierbei geht die Tendenz Einzelnen natürlich dahin, gegen das kleinstmögliche Opfer die möglichste Zusicherung zu erhalten: auch diese Tendenz kann er nur durch gleichbetheiligte Genossenschaften zur Geltung bringen; diese verschiedenen Genossenschaften unter sich gleichbetheiligter ividuen bilden die Parteien, von denen den meistbesitzenden an Unveränderlichkeit des Zustandes, den minder begünstigten an n Veränderung liegt. Selbst aber die nach Veränderung stre- e Partei wünscht nur in den Zustand zu gelangen, in welchem ihr Unveränderlichkeit gefallen dürfte; und der Hauptzweck des

Anlagen, welche stets gefesselt wird, sobald Hinderungen fü
friedigung dieses ersten Grundbedürfnisses eintreten. Nach
nach Erhaltung der Ruhe strebt naturgemäß demnach A
fichert kann sie aber nur werden, wenn die Erhaltung des gege
Zustandes nicht vorwiegendes Interesse nur einer Partei
wohlverstandenen Interesse aller Parteien, also des Staates,
daher, keiner einzelnen Partei das Interesse seiner Erhaltu
zu überlassen. Es muß demnach die Möglichkeit der steten
der leidenden Interessen der minder begünstigten Parteien
sein: je mehr hierfür immer nur das nächste Bedürfni
Auge gefaßt wird, desto verständlicher wird es selbst sein,
leichter und beruhigender kann Befriedigung dafür gewonnen
Allgemeine Gesetze, welche für diese Möglichkeit sorgen, zie
indem sie kleine Veränderungen zulassen, ebenfalls nur
sicherung der Stabilität, und dasjenige Gesetz, welches, auf
lichkeit steter Abhilfe dringender Bedürfnisse berechnet, zu
stärkste Versicherung der Stabilität enthält, muß demnach
kommenste Staatsgesetz sein.

Die verkörperte Gewähr für dieses Grundgesetz ist der
Es giebt in keinem Staate ein wichtigeres Gesetz, als we
Stabilität an die erbliche höchste Gewalt einer besonderen,
übrigen Geschlechtern nicht verbundenen und nicht sich verm
Familie heftet. Es hat noch keine Staatsverfassung ge
welcher, nach dem Untergange solcher Familien und nach A
der Königsgewalt, nicht durch Umschreibungen und Subsi
aller Art eine ähnliche Gewalt nothwendig, und meistens ne

struirt worden wäre. Sie ist daher als wesentlichstes Grund-
des Staates festgehalten, und wie in ihr die Gewähr für die
Stät liegt, erreicht in der Person des Königs der Staat zu-
sein eigentliches Ideal.
Wie nämlich der König einerseits die Sicherung für den Be-
des Staates giebt, reicht er mit seinem eigenen höchsten In-
: bereits über den Staat hinaus. Er persönlich hat mit den
essen der Parteien nichts mehr gemein, sondern ihm liegt nur
, eben zur Sicherung des Ganzen den Widerstreit dieser In-
sen ausgeglichen zu wissen. Sein Walten ist daher Gerechtigkeit,
wo diese nicht zu erreichen, Gnade auszuüben. Somit ist er,
Partei-Interessen gegenüber, der Vertreter des rein menschlichen
esses, und nimmt daher vor dem Auge des im Partei-Interesse
genen Bürgers eine in Wahrheit fast übermenschliche Stellung
: Ihm wird demgemäß eine Ehrbezeigung zugewendet, wie sie der
le Staatsbürger nie auch nur annähernd anzusprechen sich ein-
e lassen kann; und hier, auf dieser Spitze des Staates, wo wir
Ideal erreicht sehen, treffen wir daher auf diejenige Seite der
lichen Anschauungsweise, welche wir, der Fähigkeit der Erkennt-
des nächsten Bedürfnisses gegenüber, als Wahn-Vermögen be-
en wollen. Alle Diejenigen nämlich, deren reines Erkenntniß-
gen entschieden nicht über das auf das nächste Bedürfniß Be-
he hinausreicht, und diese bilden den überwiegend größten Theil
Menschen überhaupt, würden unfähig sein, die Bedeutung der
lichen Gewalt, deren Ausübung mit ihrem nächsten Bedürfnisse
iner unmittelbar wahrnehmbaren Beziehung mehr steht, zu er-
n, geschweige denn die Nothwendigkeit, für ihre Erhaltung sich
mühen, ja dieser sogar die höchsten Opfer, die Opfer des Gutes
des Lebens zu bringen, wenn hier nicht eine, der gemeinen
nntniß ganz entgegengesetzte Anschauungsweise zu Hilfe käme
e ist der Wahn.

Ehe wir uns das Wesen des Wahnes aus seinen wundervollsten Bildungen verständlich zu machen suchen, beachten wir zu seiner Erklärung hier zunächst die ungemein anregende Beleuchtung, welche ein vorzüglich tiefsinniger und scharfblickender Philosoph der letzten Vergangenheit dem an sich so unbegreiflichen Phänomene des thierischen Instinktes zuwendet. — Die erstaunliche Zweckmäßigkeit in den Verrichtungen der Insekten, von denen uns die Bienen und Ameisen für die gemeine Beobachtung am nächsten liegen, ist bekanntlich nicht in der Weise erklärlich, wie die Zweckmäßigkeit bei ähnlichen gemeinschaftlichen Verrichtungen der Menschen zu begreifen ist; wir können nämlich unmöglich annehmen, daß, wie es bei den Menschen der Fall ist, hier diese Verrichtungen von einer wirklichen, den Individuen innewohnenden Erkenntniß ihrer Zweckmäßigkeit, ja nur ihres Zweckes, geleitet würden. Zur Erklärung des ungemeinen, ja selbst aufopferungsvollen Eifers, sowie der sinnreichen Art, mit welchen solche Thiere z. B. für ihre Eier sorgen, deren Zweck und zukünftige Bestimmung sie unmöglich aus Erfahrung und Beobachtung kennen, schließt unser Philosoph auf einen Wahn, der dem so äußerst dürftigen individuellen Erkenntnißvermögen des Thieres hierbei einen Zweck vorspiegelt, welchen es für die Befriedigung seines eigenen Bedürfnisses hält, während er in Wahrheit nicht dem Individuum, sondern der Gattung angehört. Der Egoismus des Individuums wird mit Recht hierbei als so unbesieglich stark angenommen, daß Verrichtungen, welche nur der Gattung, als den kommenden Geschlechtern, zu Nutzen sind, demnach die Erhaltung der Gattung, und zwar auf Kosten des eben jetzt in Anspruch zu nehmenden, der Vergänglichkeit geweihten Individuums, nimmermehr von diesem mit Mühe und Selbstaufopferung vollzogen werden würden, wenn es nicht zu dem Wahne verleitet würde, hierdurch einem eigenen Zwecke zu dienen; ja, dieser vorgespiegelte eigene Zweck muß dem Individuum wichtiger, die durch seine Erreichung zu gewinnende Befriedigung stärker und vollkommener erscheinen, als der gewöhnliche rein individuelle Zweck der

edigung des Hungers u. s. w., weil, wie wir sehen, dieser auf Eifrigste jenem aufgeopfert wird. Als der Erreger und Bildner s Wahnes bezeichnet unser Philosoph eben den Geist der Gat- selber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte nntnißvermögen des Individuums eintritt, da ohne seine Ein- ung das Individuum, in seiner beschränkten egoistischen Selbst- t, seinem eigenen einzelnen Bestehen zu Liebe willig die Gattung pfern würde.

Sollte es uns gelingen, die Beschaffenheit dieses Wahnes uns ch wie zu innigem Bewußtsein zu bringen, so wäre hiermit auch richtige Aufschluß über dieses sonst so unfaßbare Verhältniß des ividuums zur Gattung gewonnen. Vielleicht wird uns dieß auf Wege erleichtert, welcher uns über den Staat hinaus führt. jetzt giebt uns aber die Anwendung des aus der Beobachtung thierischen Instinktes gewonnenen Ergebnisses auf Dasjenige, gewisse stets gleiche, von nirgends her befohlene, doch immer er von selbst entstehende Einrichtungen von höchster Zweckmäßig- im menschlichen Staate hervorbringt, eine nächste Möglichkeit der ichnung des Wahnes, als eines allgemein bekannten, selbst an Hand.

Im politischen Leben äußert dieser Wahn sich nämlich als Pa- tismus. Als solcher bestimmt er den Bürger, das eigene ergehen, auf dessen möglichst reichliche Sicherung ihm sonst bei persönlichen, wie parteilichen Bestrebungen es einzig ankam, ja Leben selbst zu opfern, um das Bestehen des Staates zu sichern: Wahn, daß eine gewaltsame Veränderung des Staates ihn ganz nlich treffen und vernichten müsse, so daß er sie nicht überleben innen glaubt, beherrscht ihn hierbei in der Weise, daß er das Staate drohende Übel, als ein persönlich zu erleidendes, mit demselben, und wohl gar größerem Eifer als dieses abzuwenden ht ist, während der Verräther, sowie der grobe Realist, aller- beweist, daß auch nach dem Eintritte des von Jenem gefürch-

[illegible] so gut wie frühe [illegible]

[illegible] vollzogene thatsächliche Ent- [illegible] eine bereits so gewal- [illegible] und auf die Dauer un- [illegible] noch so stark mit [illegible] vermischt, daß der Rückfall [illegible] Tagesstimmung gemeiniglich [illegible] Stimmung selbst die eigent- [illegible] Der patriotische Wahn [illegible] an welches er sich selbst be- [illegible] heftet, um an ihm, im wieder [illegible] seine erregende Kraft zu ge- [illegible] zur Schlacht folgen [illegible] weht, als schützen [illegible] bei eintretender neuer Ge- fahr. Dieses Symbol ist der König; in ihm verehrt daher der Bürger [illegible] Repräsentanten, ja die leibhaftige Verkörperung des Wahnes selbst, welcher ihn, bereits über die ihm mögliche gemeine Vorstellungsweise vom Wesen der Dinge ihn hinausführend, in der Weise beherrscht und veredelt, daß er sich als Patriot zu zeigen vermag.

Was nun etwa über den Patriotismus, diese für das Bestehen des Staates genügende Form des Wahnes, hinausliegt, wird dem Staatsbürger als solchem nicht weiter erkennbar, sondern die Erkenntniß hiervon kann eigentlich erst dem Könige, oder Denen, welche sein persönliches Interesse zu dem ihrigen zu machen vermögen, sich nahe bringen. Erst von der Höhe des Königthumes herab kann die noch dürftige Form erkannt werden, in welche der Wahn sich kleidet, um seinen nächsten Zweck, das Bestehen der Gattung, für jetzt als Staatsgenossenschaft zu erreichen. Wie der Patriotismus den Bürger für die Interessen des Staates hellsehend macht, läßt er ihn noch in Blind-

heit für das Interesse der Menschheit überhaupt, ja, seine wirksamste Kraft übt er darin aus, daß er diese Blindheit, die im gemeinen Lebensverkehre von Mensch zu Mensch oft schon sich bricht, auf das Eifrigste verstärkt. Der Patriot ordnet sich seinem Staate unter, um diesen über alle anderen Staaten zu erheben, und so gleichsam durch die Größe und Macht seines Vaterlandes mit reichen Zinsen sein ihm gebrachtes persönliches Opfer vergütet zu wissen. Ungerechtigkeit und Gewaltsamkeit gegen andere Staaten und Völker ist daher von je die wahre Kraftäußerung des Patriotismus' gewesen. Zunächst ist hier auch die Sorge für die Selbsterhaltung wirksam, da die Ruhe, somit die Macht des eigenen Staates, nur durch die Machtlosigkeit der anderen Staaten versichert werden zu können scheint, nach der von Machiavelli sehr richtig bezeichneten Maxime: „was du nicht willst, daß man dir zufüge, das füge dem Anderen zu!" Daß die eigene Ruhe somit nur durch Gewalt und Ungerechtigkeit gegen auswärts versichert werden kann, muß natürlich auch die eigene Ruhe stets problematisch erscheinen lassen: namentlich muß hierdurch auch der Gewalt und Ungerechtigkeit im eigenen Staate immer die Thüre geöffnet bleiben. Die Beschlüsse und Thätlichkeiten, die uns nach außen als gewaltsam kundgeben, können nie ohne gewaltsame Rückwirkung für uns selbst bleiben. Wenn moderne staatspolitische Optimisten von einem allgemeinen Rechtszustande, in welchem sich die Staaten heut' zu Tage gegenseitig zu einander befänden, sprechen, darf man ihnen nur die Nöthigung zur Unterhaltung und steten Steigerung der ungeheuren stehenden Heere vorführen, um sie im Gegentheile von der wirklichen Rechtslosigkeit dieses Zustandes zu überführen. Indem es uns nicht einfällt, zeigen zu wollen, wie dieß anders sein könnte, bestätigen wir eben nur, daß wir in beständigem, nur durch Waffenstillstände unterbrochenem Kriege nach außen leben, und daß diesem Züstande der innere Zustand des Staates nicht so wesentlich unähnlich ist, daß er als sein vollkommenes Gegentheil gelten dürfte. Bleibt immer die Grundangelegenheit alles Staats=

wesens die Versicherung der Stabilität, und ist diese Versicherung daran gebunden, daß keine Partei ein unabweisliches Bedürfniß zu einer Grundveränderung empfindet; ist demnach, um diesem Falle vorzubeugen, es unerläßlich, dem dringenden Bedürfnisse des Augenblickes stets zu rechter Zeit abzuhelfen, und darf zur Erkenntniß dieses Bedürfnisses die gemeine praktische Intelligenz des Bürgers für genügend, ja einzig entsprechend gehalten werden: so haben wir andererseits doch auch ersehen, wie die höchste gemeinsame Tendenz des Staates nur durch einen Wahn kräftig aufrecht erhalten werden konnte; und da wir diesen Wahn, als Patriotismus, nicht für wirklich rein, und dem Zwecke der menschlichen Gattung, als solcher, vollkommen entsprechend, erkennen mußten, so haben wir nun auch in diesem Wahne zugleich den gefährlichen Feind der öffentlichen Ruhe und Gerechtigkeit in das Auge zu fassen.

Derselbe Wahn, der den egoistischen Bürger zu den aufopferungsvollsten Handlungen bestimmt, kann durch Irreleitung ebenso zu den heillosesten Verwirrungen und der Ruhe schädlichsten Handlungen führen.

Der Grund hiervon liegt in der gar nicht gering genug zu schätzenden Schwäche der durchschnittlichen menschlichen Intelligenz, sowie in den so höchst verschiedenen Graden und Abstufungen des Erkenntnißvermögens der Einzelnen, welche zusammengenommen die sogenannte öffentliche Meinung zu Stande bringen. Die wirkliche Achtung vor dieser „öffentlichen Meinung“ gründet sich auf der zweifellos sicheren Wahrnehmung dessen, daß Niemand richtiger als die Gemeinde selbst ihres wahrhaften nächsten Lebensbedürfnisses inne wird, und die Mittel zur Befriedigung desselben aufzufinden vermag: es wäre bedenklich, wenn hierfür der Mensch mangelhafter organisirt sein sollte, als das Thier. Dennoch werden wir aber oft zu der gegentheiligen Ansicht gedrängt, wenn wir sehen, wie der gewöhnliche Menschenverstand selbst hierfür, d. h. für die richtige Erkenntniß seiner nächsten, gemeinsten Bedürfnisse wenigstens nicht in dem Grade aus-

reicht, daß es in geselliger Weise und gemeinschaftlich befriedigt werde: wirklich zeigt uns das Vorhandensein von Bettlern, und zu Zeiten sogar von Verhungernden, wie schwach es im Grunde um den gemeinsten Menschenverstand stehen müsse. Wir treffen also bereits hier auf eine große Schwierigkeit, die es kosten muß, wirkliche Vernunft in die gemeinsamen Bestimmungen der Menschen zu bringen: mag hiervon wohl der unermeßliche Egoismus jedes Einzelnen der Grund sein, der ihn, seine Intelligenz weit überflügelnd, gerade da, wo nur durch Zurückdrängung des Egoismus' und Schärfung des Verstandes zur rechten Erkenntniß gelangt werden kann, zu gemeinsamen Beschlüssen bestimmt, so ist eben hier aber die Einwirkung eines falschen Wahnes recht deutlich zu erkennen. Dieser Wahn findet von jeher nur den unersättlichen Egoismus zur Nahrung: diesem wird er aber von Außen vorgespiegelt, nämlich durch ebenso egoistische, aber mit einem höheren, wenn auch nicht hohen, Grade von Intelligenz begabte, ehrgeizige Individuen. Diese absichtliche Verwendung, und bewußte oder unbewußte Irreleitung des Wahnes, kann sich nur der dem Bürger einzig zugänglichen Form desselben, des Patriotismus', in irgend welcher Entstellung bedienen: er wird sich somit immer als ein gemeinnütziges Streben äußern, und nie hat noch ein Demagog oder Intrigant ein Volk verführt, ohne es auf irgend eine Weise glauben zu machen, es sei in patriotischer Erregung begriffen. Im Patriotismus liegt somit selbst die Handhabe zur Verführung, und die Möglichkeit, die Mittel zu dieser Verführung sich stets offen zu erhalten, liegt in der künstlich gepflegten großen Bedeutung, welche man der „öffentlichen Meinung" zuzuerkennen vorgiebt.

Welche Bewandtniß es nun mit dieser „öffentlichen Meinung" hat, dürften Diejenigen am besten wissen, welche die Achtung vor ihr stets im Munde führen und geradesweges als religiöse Forderung aufstellen. Als ihr Organ giebt sich in unseren Zeiten die „Presse" aus: sie würde sich aufrichtig eigentlich deren Schöpferin nennen können, zieht es jedoch vor, ihre andererseits jedem denkenden

wurde, bestimmt. Da, wie wir sonst sehen, alles Heilige n
Welt zu treten scheint, um zu unheiligen Zwecken verw
werden, dürfte uns der offenbare Misbrauch, der mit de
lichen Meinung getrieben wird, vielleicht noch nicht zu dem
auf deren üble Beschaffenheit an und für sich berechtigen: m
wirkliches Vorhandensein schwierig, oder fast gar nicht nach
da sie, ihrer subsumirten Natur nach, nicht im einzelnen Indi
als solchem sich manifestiren kann, wie jeder andere edle W
thut, als welchen wir immerhin den Patriotismus bezeichne
welcher gerade im einzelnen Individuum seine stärkste und ke
Manifestation kundgiebt. Der vermeintliche Vertreter der ,
lichen Meinung" giebt sich dagegen immer nur als ihren wil
Sklaven zu erkennen, und es ist dieser wunderlichen Macht
nicht anders beizukommen, als — indem man sie macht. D
schieht dann in Wahrheit von der „Presse", und zwar m
vollen Eifer des aller Welt verständlichsten Treibens
industriellen Gewerbes. Während jeder Zeitungsschreiber i
Regel nichts Anderes repräsentirt, als das verkommene Litt
thum oder verunglückte reine Geschäftswesen, bilden viele, o
alle Zeitungsschreiber zusammen, die ehrfurchtgebietende Ma

Es ist gewiß nicht so parador, als es den Anschein hat, zu behaupten, daß mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz gewiß aber mit dem Aufkommen des Zeitungswesens, die Menschheit unsäglich von ihrer Befähigung zu gesundem Urtheile verloren hat: erweislich hat schon mit dem Überhandnehmen der schriftlichen Aufzeichnungen das plastische Gedächtniß, die ausgebreitete Befähigung zur poetischen Konzeption und Reproduktion, bedeutend und zunehmend abgenommen. Der gegentheilige Gewinn hieraus für die Entwickelung der menschlichen Fähigkeiten, im allerweitesten Überblicke gefaßt, dürfte wohl ebenfalls nachzuweisen sein; jedenfalls kommt er uns aber nicht unmittelbar zu gut, denn ganze Generationen, zu denen die jetzige recht vollständig gehört, sind, wie man bei genauem Nachdenken annehmen muß, durch den Misbrauch, welcher mit der gesunden menschlichen Urtheilskraft durch die Wirksamkeit namentlich der modernen Tagespresse getrieben wird, und in Folge dessen durch die Erschlaffung, in welche, bei dem allgemein menschlichen Bequemlichkeitshange dieses Urtheilsvermögen versunken ist, dermaßen degradirt worden, daß die Menschen, welche im Gegensatze zu dem was sie sich vorlügen lassen, für die Theilnahme an wirklich großen Ideen immer unfähiger sich erweisen.

Am schädlichsten für das gemeine Wohl leidet hierunter der einfache Sinn für Gerechtigkeit: es giebt keine Ungerechtigkeit, Einseitigkeit und Engherzigkeit, die nicht in der Kundgebung der „öffentlichen Meinung" ihren Ausdruck fände, und zwar — was das Mißliche der Sache vermehrt — stets mit der Leidenschaftlichkeit, welche, für den Anschein, der Wärme des wahren Patriotismus' entstammt ist, an sich aber stets den eigensüchtigsten Motiven der Menschen entspringt. Wer dieß genau erfahren will, hat nur der „öffentlichen Meinung" entgegenzutreten, oder ihr gar zu trotzen: er wird erkennen, daß er hier auf den unzugänglichsten Tyrannen trifft; und Niemand wird mehr dazu gedrängt, unter seinem Despotismus zu leiden, als der Monarch, eben weil er der Repräsentant desselben

Patriotismus' ist, dessen gemeinschädliche Entartung ihm in der „öffentlichen Meinung" mit der Anmaaßung, von ganz derselben Gattung zu sein, entgegentritt.

Im eigentlichsten Interesse des Königs, welches in Wahrheit nur das des reinsten Patriotismus' sein kann, scheidet sich dessen unwürdige Stellvertreterin, die öffentliche Meinung, als Interesse der egoistischen Gemeinheit der Masse aus, und die Nöthigung, ihren Forderungen dennoch nachzugeben, wird zum ersten Quelle des höheren Leidens, welches nur der König eigentlich als wirklich persönliches erfährt. Rechnen wir hierzu, welche Opfer persönlicher Freiheit an sich der Monarch der „Staatsraison" zu bringen hat, und ermessen wir, wie gerade Er nur in der Stellung ist, über den Patriotismus hinausliegende, rein menschliche Beziehungen, z. B. im Verkehre mit den Häuptern anderer Staaten, zu persönlichen Angelegenheiten zu machen, diese aber dann eben der Staatsrücksicht aufopfern zu müssen, so begreift es sich, wie von jeher Sage und Dichtung die Tragik des menschlichen Daseins gerade am Schicksale der Könige am deutlichsten und häufigsten zur Darstellung brachten. Erst am Loose und Leiden der Könige kann die tragische Bedeutung der Welt ganz und voll zur Erkenntniß gebracht werden. Bis zum Könige hinauf ist für jede Hemmung des menschlichen Willens, so weit dieser sich im Staate präzisirt, eine Befreiung denkbar, weil das Streben des Bürgers nicht über die Befriedigung gewisser, innerhalb des Staates zu beschwichtigender Bedürfnisse hinausgeht. Auch der Feldherr und Staatsmann bleibt noch praktischer Realist; er kann in seinen Unternehmungen unglücklich sein und erliegen, aber der Zufall konnte ihn auch begünstigen, das an und für sich nicht Unmögliche zu erreichen: denn er dient immer nur einem bestimmten, praktischen Zwecke. Der König aber will das Ideal; er will Gerechtigkeit und Menschlichkeit; ja, wollte er sie nicht, wollte er nichts Anderes, als was der einzelne Bürger oder Parteiführer will, so würde gerade die Forderung, die seine Stellung an ihn macht, und welche ihm nur das

le Interesse gestattet, indem sie ihn zum Verräther an der von repräsentirten Idee macht, ihn in die Leiden versetzen, welche von den tragischen Dichter zu ihrer Darstellung der Nichtigkeit des schlichen Lebens und Trachtens überhaupt begeisterten. Wahre rechtigkeit und Menschlichkeit sind eben unzuverwirklichende Ideale: der Stellung sein, nach ihnen streben, ja zu ihrer Verwirklichung e unabweisliche Forderung erkennen zu müssen, heißt zum Unglücke timmt sein. Was das durchaus edle, wahrhaft königliche Individuum hierdurch unmittelbar empfindet, bleibt aber auch dem für die kenntniß seiner tragischen Aufgabe unberufenen, nur durch natürf Fügung auf den Thron gelangten Individuum in irgend welcher, dem Königthum bestimmten, ungemeinen Art zu erfahren beschieden: gemeine Kopf, das unedle Herz, welches in niederer Sphäre in n staatsbürgerlichen Ehren, mit sich und seiner Umgebung in dlicher Übereinstimmung, sehr wohl bestehen konnte, verfällt auf durch unvermeidliche Schickung ihm beschiedenen Höhe einer weitreichenden und dauernden, an sich oft durchaus unbilligen, daher tragisch zu nennenden, Verachtung. Schon daß das für den n bestimmte Individuum keine Wahl hat, seinen rein menschlichen ungen keine Berechtigung zuerkennen darf, und eine große Stell ausfüllen muß, zu der nur große Naturanlage befähigen kann, t ihm von vorn herein ein übermenschliches Geschick zu, dem der achbefähigte bis zur persönlichen Nichtigkeit erliegen muß. Der befähigte aber ist berufen, die wahre Tragik des Lebens in seiner denen Stellung ganz und tief zu erfahren. Bei leidenschaftlicher, eiziger Auffassung des patriotischen Ideals wird er zum Heerer und Eroberer, und unterwirft sich, als solcher dem Loose des altsamen, der Treulosigkeit des Glückes: bei edelmüthig menschr, mitleidvoller Tendenz der Naturanlage ist aber Er berufen, r und schmerzlicher, als alle Andere, das Unzulängliche alles ebens nach wirklicher, vollkommener Gerechtigkeit zu erkennen.

Ihm ist es daher beschieden, inniger und tiefe
bürger, als solchem, es möglich ist, zu empfinden,
ein unendlich tieferes und umfassenderes Bedürfni
welches durch den Staat und dessen Ideal zu b
daher der Patriotismus den Staatsbürger zu d
reichbaren Höhe erhob, vermag nur die Relig
lichen Menschenwürde zu führen.

Die Religion ist ihrem Wesen nach
Staate. Genau in dem Grade erst ist eine re
in die Welt getreten, als sie gänzlich vom Sta
in sich diesen vollständig aufhob. Staat und
vereinigt treffen wir nur da an, wo Beide
Stufen ihrer Bildung und Bedeutung stehen.
religion dient einzig den Zwecken, für welche
der Patriotismus eintritt: mit der vollkommen
Tugend hat daher auch überall die alte Na
ihre Bedeutung verloren. So lange sie abe
die Menschen unter ihren Göttern ihr hö
interesse; der Stammgott ist der Repr
gehörigkeit der Stammesgenossen; die übri
Penaten, Schützern des Hauses, der Stad
Erst da, wo diese Religionen im vollko
vor der nun entwickelten patriotischen Pfl
wesentlichen Cäremonienpflege herabsinke
sich als politische Nothwendigkeit darstellte
in die Welt treten. Ihre Grundlage i
des menschlichen Daseins, die tiefe U
lichen Bedürfnisses durch den Staat
neinung der Welt, d. h. Erkenntniß
einer Täuschung beruhenden, flüchti
sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vo
durch den Glauben.

In der wahren Religion findet somit eine vollständige Umkehr
...r Bestrebungen statt, welche den Staat gründeten und orga-
...: was hier nicht zu erreichen war, giebt das menschliche Ge-
...auf diesem Wege zu erlangen auf, um auf einem gänzlich ent-
...gesetzten sich dessen zu versichern. Der religiösen Vorstellung
... Wahrheit auf, es müsse eine andere Welt geben, als diese,
... ihr der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist,
... Trieb somit eine andere Welt zu seiner Erlösung fordert.
... ist nun diese andere Welt? So weit die intellektualen Vor-
...fähigkeiten des menschlichen Verstandes reichen, und in ihrer
...en Anwendung als Vernunft sich geltend machen, ist durchaus
...rstellung zu gewinnen, welche nicht genau immer nur wieder
...e Welt des Bedürfnisses und des Wechsels erkennen ließe:
... der Quell unserer Unseligkeit ist, muß daher jene andere
...r Erlösung von dieser Welt genau so verschieden sein, als
... Erkenntnißart, durch welche wir sie erkennen sollen, ver-
...von derjenigen sein muß, welcher einzig diese täuschende leiden-
...elt sich darstellt.

...ir sahen, daß im Patriotismus bereits des einzelnen, durchaus
... persönlichen Interesse bestimmten Individuums, ein Wahn
...ächtigt, welcher die Gefahr des Staates ihm als unendlich
...te persönliche Gefahr erscheinen läßt, für deren Abwen-
...r sich dann mit ebenso gesteigertem Eifer aufopfert. Wo
... aber gilt, dem im Grunde einzig sich entscheidenden persön-
...Egoismus' die ganze Welt, den vollständigen Zusammenhang
...r Verhältnisse, in welchem ihm bisher einzig Befriedigung zu
...n möglich schien, als nichtig empfinden zu lassen, seinen Eifer
...williges Entsagen und Leiden zu richten, um ihn von dieser
...unabhängig zu machen, muß diese wunderwirkende Vorstellung,
...ir, der gemeinen praktischen Vorstellungsweise gegenüber nur als
... auffassen können, einen so erhabenen, mit allem Übrigen
...aus unvergleichlichen Quell haben, daß der nothwendige Schluß

gegen Entsagung und freiwilliges Leiden in diesem verhält
kurzen und flüchtigen Leben die ewige, nie endende Seli
wänne, der würde hiermit genau nur die Vorstellungsart b
welche allerdings dem unerschütterten menschlichen Egoismu
zugänglich ist, durchaus aber nicht die wahnverklärte Vor
welche Demjenigen zu eigen ist, der freiwilliges Entsagen und
wirklich ausübt. Durch freiwilliges Entsagen und Leiden ist
praktisch der Egoismus bereits aufgehoben, und wer sie
möge er damit was immer erreichen wollen, ist hierdurch in
bereits der in Raum und Zeit befangenen Vorstellung en
denn er kann unmöglich mehr ein in Zeit und Raum, seien
als ewig und unermeßlich vorgestellt, liegendes Glück suchen.
was ihm die übermenschliche Kraft giebt, freiwillig zu leiden
bereits selbst von ihm als ein, jedem Anderen unerkennbar
inneres, gar nicht anders als durch äußere Leiden der Welt
bares, Glück empfunden werden: es muß das unermeßlich
Wonnegefühl der Weltüberwindung sein, gegen welche das
hagen des Welteroberers geradezu kindisch nichtig erscheint.

Aus diesem, über Alles erhabenen, Erfolge haben wir
Natur des göttlichen Wahnes selbst zu schließen; und um
irgendwie vorzustellen, haben wir daher genau auf Das zu
wie er sich dem religiösen Weltüberwinder darstellt, indem

Wie die höchste Kraft der Religion sich im Glauben kundgiebt, : ihre wesentlichste Bedeutung in ihrem Dogma. Nicht durch praktische Bedeutung für den Staat, also durch ihr Moralgesetz, die Religion wichtig; denn die Grundzüge jeder Moral finden sich jeder, auch der unvollkommensten Religion: sondern durch ihren meßlichen Werth für das Individuum bekundet die christliche Re- n ihre erhabene Bedeutung, und zwar durch ihr Dogma. Das ndervolle und ganz Unvergleichliche des religiösen Dogma's besteht n, daß Das, was auf dem Wege des Nachdenkens durch die rich- e philosophische Erkenntniß nur in negativer Form gefaßt werden t in ihm sich in positiver Form darstellt; d. h. wenn der Philo- bis zur Darstellung der Irrigkeit und Ungeeignetheit derjenigen rlichen Vorstellungsart gelangt, vermöge welcher uns die Welt, sie sich uns gemeinhin darstellt, als eine unzweifelhafte Realität int; so stellt das religiöse Dogma die andere, bisher unerkannte dar, und zwar mit solch' unfehlbarer Sicherheit und Bestimmt- daß der Religiöse, dem sie aufgegangen ist, hierüber in die un- tterlichste, tiefbeseligendste Ruhe geräth. Wir müssen annehmen, der gemeinen menschlichen Erkenntniß diese in ihrer Wirkung so lich beglückende, nur nach der Kategorie des Wahnes zu fassende llung, oder besser unmittelbare Wahrnehmung des Religiösen, rem Gehalte, so auch ihrer Gestalt nach, durchaus fremd und stellbar bleibt. Was dagegen aus ihr und über sie, zu ihrer heilung an den Profanen, an das Volk, kundgegeben wird, kann s Anderes als eine Art von Allegorie sein, nämlich gewisser- n eine Übertragung des Unaussprechlichen, nie Wahrgenommenen aus unmittelbarer Anschauung Verständlichen, in die Sprache des inen Lebens und der einzig ihm möglichen, an sich irrigen Er- niß. In dieser heiligen Allegorie wird versucht, der weltlichen ellung das Geheimniß der göttlichen Offenbarung zuzuführen: nn sich zu dem vom Religiösen unmittelbar Angeschauten nur ähnlich verhalten, wie sich der am Tage erzählte Traum zu dem

von etwas vollkommen Begreiflichem und an sich Verständliche
Ist somit schon die uns selbst von dem tief erregenden Traum
bleibende Vorstellung eigentlich nur eine allegorische Über
deren wesentliche Unübereinstimmung mit dem Originale un
ängstigendes Bewußtsein verbleibt, und kann daher die vom
empfangene Kenntniß nur eine im Grunde wesentlich entstell
stellung von jenem Originale sein, so bleibt doch immerhin di
theilung, wie sie ähnlich auch von der wirklich empfangenen g
Offenbarung nicht anders zu erlangen ist, der einzige M
Kundgebung dieser Empfängniß an den Laien: auf ihm bil
das Dogma, und dieses ist das der Welt einzig Erkennt
Offenbarung, welches sie daher auf Autorität anzunehmen h
an Dem, was sie nicht selbst sah, mindestens durch Glauben th
zu werden. Daher wird dem Volke am allereindringlichsten
Glaube empfohlen: der Religiöse, durch eigene Anschauung de
theilhaftig Gewordene, fühlt und weiß, daß der Laie, dem die
ung selbst noch fremd blieb, nur den Weg des Glaubens
kenntniß des Göttlichen vor sich hat, und dieser muß, soll er
reich sein, in dem Maaße innig, unbedingt und zweifellos
das Dogma in sich all' das Unbegreifliche, und der gemei
kenntniß widerspruchvoll Dünkende enthält, welches durch di
gleichliche Schwierigkeit seiner Abfassung bedingt war.

sten Grunde selbst bedingt; sie wird an sich aber erst merklich wirklich von da ab, wo die Natur des Dogma's nach der Form gemeinen kausalen Erkenntniß in Untersuchung gezogen wird. Zu hieraus sich herleitenden Verderbniß der Religion selbst, deren heiligstes eben das unbezweifelbare, durch innigen Glauben be-ende Dogma ist, führt die unausweichliche Forderung, es gegen Angriffe der gemeinen menschlichen Erkenntniß zu vertheidigen, r es zu erklären und faßlich zu machen. Diese Forderung wird em Grade drängender, als die Religion, die ihren ursprünglichen nur im tiefsten Abgrunde des weltflüchtigen Gemüthes hatte, raum in ein Verhältniß zum Staate tritt. Der die Jahrhunderte Entwickelung der christlichen Religion zur Kirche und ihrer völligen bildung zum Staatsinstitute durchlaufende, in den mannigfachsten ten immer wiederkehrende Streit über die Richtigkeit und Ver-tmäßigkeit des religiösen Dogma's und seiner Punkte, bietet uns schmerzlich widerliche Belehrung der Krankheitsgeschichte eines nsinnigen. Zwei absolut inkongruente, ihrer ganzen Natur nach ndig verschiedene Anschauungs- und Erkenntnißarten, durchkreuzen diesem Streite, ohne je inne werden zu lassen, daß sie eben verschieden seien; wobei man jedoch den wirklich religiösen Ver-ern des Dogma's mit Recht zuerkennen muß, daß sie grund-vom Bewußtsein der verschiedenartigen Erkenntnißweise, die im Gegensatze zu der weltlichen zu eigen, ausgingen; während chreckliche Unrecht, zu welchem sie endlich gedrängt wurden, darin d, daß sie, da eben mit menschlicher Vernunft nichts auszu-n war, zum leidenschaftlichen Eifer und zur unmenschlichsten An-ung der Gewalt sich hinreißen ließen, somit praktisch zum vollsten nsatze der Religiosität ausarteten. Die trostlos materialistische, triell nüchterne, gänzlich entgöttlichte Gestaltung der modernen verdankt sich dagegen dem entgegengesetzten Eifer des gemeinen ischen Verstandes, das religiöse Dogma sich nach den Kausal-n des Zusammenhanges der Phänomene des natürlichen und

bürgerlichen Lebens zu erklären, und, was dieser Erklärungs-
widerstrebt, als vernunftloses Hirngespinnst zu verwerfen. Nach-
die Kirche in ihrem Eifer zu den Waffen der staatsrechtlichen E
tion gegriffen, somit selbst zur politischen Macht sich gestaltet
mußte, da zu solcher Macht jedenfalls im religiösen Dogma kein
rechtliche Begründung lag, der Widerspruch, in den sie mit sich
gerathen war, zur wirklich rechtlichen Waffe in der Hand ihr
Gegner werden; und wir sehen sie heut' zu Tage, welcher andere
schein auch noch mühsam gewahrt werden möge, zum staatlichen J
stitute erniedrigt, zum Zwecke des staatlichen Gemeinwesens verwend
womit sie sich als nützlich, nicht aber mehr als göttlich e
weist. —

Hätte hiermit aber auch die Religion aufgehört? —

Gewiß nicht! Sie lebt nur da, wo sie ihren ursprünglich
Quell und einzig richtigen Sitz hat, im tiefsten, heiligsten Innern
Individuums, da, wohin nie ein Streit der Rationalisten
Supranaturalisten, noch des Klerus und des Staates gelangte; den
dieses eben ist das Wesen der wahren Religion, daß
dem täuschenden Tagesscheine der Welt ab, in der Nacht des tiefst
Innern des menschlichen Gemüthes als anderes, von der Weltsch
gänzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbares
leuchtet. —

Es ist nicht anders! Die tiefste Erkenntniß läßt uns begreif
daß im eigenen inneren Grunde des Gemüthes, nicht aber aus
nur von außen uns vorgestellten Welt, die wahre Beruhigung
kommen kann: unsere Wahrnehmungsorgane für die äußere
sind nur zur Auffindung der Mittel der Befriedigung für das
dürfniß des dieser Welt gegenüber eben sich so vereinzelt und
dürftig vorkommenden Individuums bestimmt; unmöglich können
mit denselben Organen den Grund der Einheit aller Wesen erken
sondern dieß gelanget sich uns einzig durch das neue Erkenntni
mögen, welches uns zugleich wie durch Gnade erweckt wird, s

itelkeit der Welt sich uns selbst auf irgend welchem Wege zum m Bewußtsein bringt. Der wahrhaft Religiöse weiß daher auch, er der Welt nicht eigentlich auf theoretischem Wege, oder gar Disputation und Kontroverse, seine innere, tief beseligende Anung mittheilen, und sie von der Wahrhaftigkeit derselben übern kann: er kann dieß nur auf praktischem Wege durch das spiel, durch die That der Entsagung, der Aufopferung, durch chütterliche Sanftmuth, durch die erhabene Heiterkeit des Ernstes, ich über all' sein Thun verbreitet. Der Heilige, der Märtyrer her der wahre Vermittler des Heiles; an ihm erkennt das auf die ihm einzig begreifliche Weise, von welchem Inhalte die auung sein müsse, deren es selbst nur durch Glauben, noch nicht durch eigene, unmittelbare Erkenntniß theilhaftig werden kann. egt daher ein tiefer und wahrhaftiger Sinn darin, daß das nur durch seine innig geliebten Heiligen sich an Gott wendet, s spricht nicht für die vermeintliche wahre Aufklärung unseres Zeit-, daß z. B. jeder englische Krämer, sobald er seinen Sonntagsrock ogen und das rechte Buch mit sich genommen hat, der Meinung t in unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Gott zu treten. richtiges Verständniß desjenigen Wahnes, in welchem sich er-h eine höhere Welt der gemeinen menschlichen Vorstellungsweise ch mittheilt, daß er ihn eine innige Unterworfenheit unter diese aden läßt, ist dagegen einzig im Stande, zur Erkenntniß der n Anliegen der Menschheit zu führen; wobei allerdings festzu- ist, daß zu jener Unterwerfung wir nur durch das bezeich- Beispiel wahrer Heiligkeit veranlaßt werden dürfen, nicht aber inem herrschwüthigen Klerus durch eitle Berufung auf das Dogma dazu aufgefordert werden können. —

Die bezeichnete Eigenschaft der wahrhaften Religiosität, welche us dem angegebenen tiefen Grunde, nicht durch Disput, sondern durch das thätige Beispiel kundgiebt, wird, wenn sie dem e innewohnt, zur einzigen, dem Staate wie der Religion vor-

theilhaften Offenbarung, durch welche diese mit jenem in Bezie
tritt. Wie ich zuvor nachwies, ist Niemand mehr als Er
seine hohe, fast übermenschliche Stellung dazu gedrängt, das
nach seinem tiefsten Ernste zu erfassen, und — wenn er diese
Stellung einzig würdige Einsicht gewinnt — ist Niemand des
habenen Trostes und der Stärkung, wie nur die wahre Religion
gewährt, bedürftiger, als Er. Was keine Klugheit des Politikers
reicht, wird ihm, so ausgerüstet und befähigt, einzig dann mög
werden: aus jener Welt in diese blickend, wird der traurige Er
mit welchem ihn der Anblick der dort herrschenden Leidenschaften e
füllt, ihn zur Ausübung strenger Gerechtigkeit befähigen; die
Erkenntniß dessen, daß alle diese Leidenschaften aber nur aus
einen großen Leiden der unerlösten Menschheit selbst entspring
wird ihn hingegen mitleidend zur Gnade stimmen. Unbeugsa
Gerechtigkeit, stets bereite Gnade — hier ist
Mysterium des königlichen Ideales! Dem Staate
wandt, ihm zum Heile gereichend, entsteht die Möglichkeit der
reichung dieses Ideales aber nicht aus der Tendenz des Sta
sondern aus der Religion: und hier wäre daher der
lichste Vereinigungspunkt, in welchem Staat und Religion,
in den ahnungsvollen Uranfängen beider, wiederum zusam
fielen. — —

Wir haben hier dem Könige eine so ungemeine, wie
fast übermenschlich bezeichnete Stellung zugesprochen, daß
nahe tritt, wie die stets gleiche Behauptung derselben
lichen Individuum, auf dessen natürliche Befähigung wie
nur die Möglichkeit hierzu berechnet ist, durchführbar se

iegen. Wirklich herrscht so großer Zweifel an der Möglichkeit rreichung des königlichen Ideales, daß von vornherein in der ldung der Staatsverfassungen hiergegen Bedacht genommen Auch wir könnten uns die Befähigung eines Monarchen zur ung seiner höchsten Aufgabe nur unter ähnlichen Bedingungen llen, wie wir sie beim Aufsuchen der Möglichkeit des Bestehens und ns alles Ungemeinen und Außerordentlichen in dieser gemeinen uns begreiflich zu machen veranlaßt sind. Jeder wahrhaft große , wie ihn die stets überwuchernde Masse der menschlichen ationskraft doch nur so ungeheuer selten hervorbringt, setzt uns äherer sympathischer Betrachtung in Erstaunen darüber, wie es möglich ward, in dieser Welt längere Zeit, nämlich so lange als s ihm Genügende zu leisten hatte, auszuhalten.

Der große, wahrhaft edle Geist unterscheidet sich von der ge= n Alltagsorganisation namentlich dadurch, daß jeder, oft der an= end geringste Anlaß des Lebens und Weltverkehres im Stande ch ihm schnell im weitesten Zusammenhange mit den wesentlichsten phänomenen alles Daseins, somit das Leben und die Welt in ihrer wirklichen, schrecklich ernsten Bedeutung zu zeigen: der gemeine Mensch, der für gewöhnlich nur das äußerlichste, für augenblickliche Bedürfniß praktisch Verwendbare solcher Anlässe nimmt, geräth, wenn dann einmal durch eine ungewöhnliche ng dieser schreckliche Ernst plötzlich sich ihm offenbart, in eine Bestürzung, daß der Selbstmord sehr häufig die Folge hiervon Der ungewöhnliche, große Mensch befindet sich gewissermaßen täg= n der Lage, in welcher der gewöhnliche sofort am Leben ver= elt. Gewiß schützt gegen diesen Erfolg den von mir gemeinten en, wahrhaft religiösen Menschen eben der zur Norm aller An= ung gewordene erhabene Ernst seiner innigen Ur=Erkenntniß vom n der Welt; er ist jeden Augenblick auf das furchtbare Phäno= gefaßt: auch ist er mit der Sanftmuth und Geduld gewaffnet,

end, ihm die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulösen, in chem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wunderle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der ligsten Offenbarung, urverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederren, — dasselbe göttliche Traumbild, das, im Disput der Kirchen d Sekten ihm immer unkenntlicher geworden, als endlich fast unrständliches Dogma ihn nur noch ängstigen konnte. Die Nichtigit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugeben: denn, daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dah ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen. —

So ward es mir denn möglich, auch von diesem ernsten Ausnge in die wichtigsten Gebiete des Lebensernstes, ohne mich zu ieren und ohne zu heucheln, zu meiner geliebten Kunst zurückzuren. Wird mein Freund mich theilnahmvoll verstehen, wenn ich nne, auf diesem Wege erst das volle Bewußtsein ihrer Heiterkeit dergewonnen zu haben?

---

eutsche Kunst und Deutsche Politik.

I.

seinen vortrefflichen „Untersuchungen über das europäische Gleichicht" schließt Constantin Frantz seine Darstellung des in Napoleonischen Propaganda ausgesprochenen Einflusses der franchen Politik auf das europäische Staatensystem mit folgendem e ab:

„Es ist aber eben nichts Anderes als die Macht der französischen lisation, worauf diese Propaganda beruht, und ohne welche sie ganz machtlos sein würde. Sich der Herrschaft dieser materialen Civilisation zu entziehen ist darum der einzig wirksame Damm n diese Propaganda. Und dieß gerade ist Deutschlands Beruf, l von allen Continentalländern nur Deutschland die erforderlichen agen und Kräfte des Geistes und Gemüthes besitzt, um eine re Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die französische ilisation keine Macht mehr haben wird. Das wäre die rechte tsche Propaganda und ein sehr wesentlicher Beitrag zur Wiederstellung des europäischen Gleichgewichtes."

Wir stellen diesen Ausspruch eines der umfassendsten und origisten politischen Denker und Schriftsteller, auf welchen die deutsche tion stolz zu sein hätte, wenn sie nur erst ihn zu beachten ver-

stünde, an die Spitze einer Reihe von Untersuchungen, zu welchen das wohl nicht uninteressante Problem des Verhältnisses der Kunst zur Politik im Allgemeinen, der deutschen Kunstbestrebungen zu dem Streben der Deutschen nach einer höheren politischen Bedeutung im Besonderen, uns anregt. Dieses besondere Verhältniß läßt sich auf den ersten Blick als so eigenthümlicher Art erkennen, daß es lohnend erscheint, von ihm aus auf jenes allgemeinere Verhältniß prüfend und vergleichend weiter zu schließen, — lohnend für die Hebung eines edlen Selbstvertrauens der Deutschen, weil eben die universale Bedeutung schon dieses besonderen Verhältnisses, wie mit ihr den Bestrebungen der anderen Nationen zugleich versöhnend entgegengetreten wird, den vorzüglichen Beruf zu dieser Versöhnung sich erkenntlich der Anlage und Entwickelung des deutschen Geistes zuspricht.

Daß Kunst und Wissenschaft ihren ganz eigenen, vom politischen Leben eines Volkes durchaus abseits liegenden Weg der Entwickelung, der Blüthe und des Verfalles gingen, hat Diejenigen bedünken müssen, welche vorzüglich die Wiedergeburt der neueren Kunst unter den politischen Verhältnissen der Ausgangsperiode des Mittelalters in Betracht zogen, und einen fördernden Zusammenhang des Verfalles der römischen Kirche, der Herrschaft der dynastischen Intrigue in den italienischen Staaten, sowie des Druckes der geistlichen Inquisition in Spanien, mit der unerhörten Kunstblüthe Italiens und Spaniens in der gleichen Zeit unmöglich anerkennen zu dürfen glaubten. Daß das heutige Frankreich an der Spitze der europäischen Civilisation steht, und dabei gerade die tiefste Verkommenheit an wahrhaft geistiger Produktivität aufdeckt, erscheint als neuer Widerspruch: hier, wo Glanz, Macht und anerkannte Herrschaft über alle nur erdenklichen Formen des öffentlichen Lebens fast aller Länder und Völker unleugbar vorliegen, verzweifelt der beste Geist des sich selbst so vorzüglich geistreich dünkenden Volkes an der Möglichkeit, aus den Irrwegen des entwürdigendsten Materialismus zu irgend welcher

schauung des Schönen sich aufzuschwingen. Soll dort den nie verwindenden Klagen über die Beschränkung der politischen Freiheit : Nation Recht gegeben werden (und man schmeichelt sich damit, ein einzig den Grund auch der Verderbniß des öffentlichen Kunstkes zu erkennen), so dürften diese Klagen nicht ohne Grund mit n Hinweis auf jene Perioden der italienischen und spanischen nstblüthe bekämpft werden, wo äußerer Glanz und entscheidender fluß auf die Civilisation Europa's mit sogenannter politischer Freiheit, nicht unähnlich wie jetzt in Frankreich, Hand in Hand ... Daß die Franzosen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der lienischen nur entfernt gleichkommende Kunst, oder eine an die spanische anreichende poetische Litteratur hervorbringen konnten, muß einen anderen Grund haben. Vielleicht erklärt er sich aus einem Verche Deutschlands mit Frankreich zu einer Zeit des größten nzes des letzteren und des tiefsten Verfalles des ersteren. r Louis XIV., hier ein deutscher Philosoph, welcher in dem glänen Despoten Frankreichs den berufenen Herrn der Welt erblicken müssen glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefsten Elendes der chen Nation! Damals stellten Louis XIV. und seine Höflinge für Das, was als schön gelten sollte, die Gesetze auf, über e im tiefsten Grunde der Anschauung der Dinge die Franzosen unter Napoleon III. nicht hinausgekommen sind; von hier an Vergessen der eigenen Geschichte, die Ausrottung der eigenen e einer nationalen Dichtkunst, die Verderbniß der aus Italien Spanien eingeführten Kunst und Poesie, die Umformung der önheit in die Eleganz, der Anmuth in den Anstand. Unmöglich s für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des franchen Volkes aus sich hätten erzeugen können; es hat sich, igstens in Dem, was als seine „Civilisation" gilt, so gänzlich er Anlagen selbst entäußert, daß wir nicht mehr darauf zu eßen vermögen, wie es sich ohne diese Umformung ausnehmen de. Und solches geschah diesem Volke, als es sich auf einer hohen

zweiten gebräche es dagegen an **Macht und adeliger Vollendung, weil sie die Höfe der Fürsten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrscher dem deutschen Geiste noch nicht erschließen konnte.** Das Fortbestehen der Herrschaft der französischen Civilisation fiele daher mit dem Fortbestehen einer wahrhaftigen Entfremdung zwischen dem Geiste des deutschen Volkes und dem Geiste seiner Fürsten zusammen; es wäre demnach der Triumph der französischen, seit Richelieu auf die europäische Hegemonie zielenden Politik, diese Entfremdung aufrecht zu erhalten und zu vervollständigen: wie dieser die religiösen Streitigkeiten und die Machtantagonismen zwischen Fürsten und Reich zur Begründung der französischen Oberherrschaft benützte, so würde es, unter den veränderten Zeitumständen, die fortgesetzte Sorge begabter französischer Gewalthaber sein müssen, den verführerischen Glanz der französischen Civilisation, wenn nicht zur Unterjochung der europäischen Völker, doch zur offenbaren Unterordnung des Geistes der deutschen Höfe unter ihre Macht anzuwenden. Vollständig gelang dieses Unterjochungsmittel im vorigen Jahrhunderte, wo wir mit Erröthen sehen, daß deutsche Fürsten mit zugesandten französischen Tänzerinnen und italienischen Sängern in nicht viel ehrenderer Weise gefangen und dem deutschen Volke entfremdet wurden, wie noch heute wilde Negerfürsten durch Glasperlen und klingende Schellen bethört werden. Wie mit dem Volke zu verfahren wäre, welchem seine gleichgiltig gewordenen Fürsten endlich ganz entführt wurden, ersehen wir aus einem Briefe des großen Napoleon an dessen Bruder, den er zum König von Holland bestellt: diesem machte jener Vorwürfe, dem Nationalgeiste seines Landes zu viel nachzugeben, wogegen er ihm, hätte er das Land besser französirt, noch ein Stück des nördlichen Deutschlands zu seinem Königreiche hinzugegeben haben würde, „puisque c'eût été un noyau de peuple, qui eût dépaysé davantage l'esprit allemand, ce qui est le premier but de ma politique", wie es in dem betreffenden Briefe heißt. — Hier stehen sie sich

edergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste vor sich. Von ihr gt *Schiller*:

> „Kein Augustisch Alter blühte,
> Keines Medicäers Güte
> Lächelte der deutschen Kunst;
> Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
> Sie entfaltete die Blume
> Nicht am Strahl der Fürstengunst."

Wollen wir diesen so sprechenden Reimen des großen Dichters schlichter Prosa noch beifügen, daß bei der Wiedergeburt der deut- Kunst von einer Zeit die Rede ist, wo andererseits ohne seine enhäuser das deutsche Volk kaum noch zu erkennen war, daß der unerhörten Zertrümmerung aller bürgerlichen Kultur in schland durch den dreißigjährigen Krieg alle Macht, ja selbst alle gkeit der Bewegung in irgend welcher Lebenssphäre einzig in der lichen Gewalt lag, und daß diese fürstlichen Höfe, in welchen die Macht, ja die Existenz der deutschen Nation sich aussprach, ast skrupulöser Gewissenhaftigkeit sich als dürftige Nachbildungen französischen Königshofes gebärdeten, so erhalten wir einen aller- zu ernstem Nachdenken herausfordernden Kommentar der ler'schen Strophe. Sollte uns bei diesem Nachsinnen ein stolzes gefühl von der unversiegbaren Kraft des deutschen Geistes entstehen, ürden wir, von diesem Gefühle geleitet, uns zu der Annahme igen können, daß im Grunde genommen schon jetzt, trotz des noch ungebrochenen Einflusses der französischen Civilisation auf öffentlichen Geist der europäischen Völker, ihr dieser deutsche als gleichmächtig gerüsteter Nebenbuhler gegenüberstünde, so ten wir, um diesen Gegensatz auch seiner politischen Bedeutung zu bezeichnen, in Kürze den Satz aufstellen: *die französische ilisation sei ohne das Volk, die deutsche Kunst e die Fürsten entstanden; die erstere könne zu er gemüthlichen Tiefe gelangen, weil sie das Volk überkleide, nicht aber ihm in das Herz bringe; der*

II.

Es ist erhebend und hoch ermuthigend für uns, zu se
der deutsche Geist, als er sich mit der zweiten Hälfte
gangenen Jahrhunderts aus seiner tiefsten Verkommenheit erh
einer neuen Geburt, sondern wirklich nur einer Wiedergeburt
er konnte über zwei verlorene Jahrhunderte hinüber demselbe
die Hand reichen, der damals in weiter Verzweigung über da
römische Reich deutscher Nation seine kräftig treibenden K
breitete, und von dessen Wirken auch auf die plastische G
der Civilisation Europa's wir nicht gering zu denken habe
wir uns erinnern, daß die schöne, so mannigfaltig individuell
tasiereiche deutsche Kleidertracht damals von allen Völkern
aufgenommen war. Betrachtet zwei Portraits: hier Dür
Leibniz: welches Grauen vor der unseligen Zeit unseres
weckt uns der vergleichende Anblick! Heil den herrlichen Gei
zuerst dieses Grauen empfanden und den Blick über die Jah

ermattete der Leib in Blut und Wunden, der Geist blieb frei, unter der französischen Allongeperrücke. Heil euch, Winckelmann Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen ...ichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und ...utet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puder- umflorten Blicke der französisch civilisirten Menschheit erschlosset! ...ir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem ...chen Geiste vermählen konntest! Heil dir, Schiller, der du dem ...geborenen Geiste die Gestalt des „deutschen Jünglings" gabest, ...ich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnen- ...ung gegenüberstellt! Wer war dieser „deutsche Jüngling"? ...man je von einem französischen, einem englischen „Jünglinge" ...t? Und wie untrüglich deutlich und greifbar faßlich verstehen ...doch sogleich diesen „deutschen Jüngling"! Diesen Jüngling, ... Mozart's keuscher Melodie den italienischen Kastraten be- ..., in Beethoven's Symphonie männlichen Muth zu kühner, ...ender That gewann! Und dieser Jüngling war es, der sich ... auf das Schlachtfeld stürzte, um, da seine Fürsten Alles, Reich, ...Ehre, verloren, dem Volke seine Freiheit, den Fürsten selbst ...verwirkten Throne wieder zu erobern. Und wie ward diesem ...nge" gelohnt? Es giebt in der Geschichte keinen schwär- ...ndank, als den Verrath der deutschen Fürsten an dem ...ihres Volkes, und mancher guten, edlen und aufopfernden ...hrerseits wird es bedürfen, um diesen Verrath zu sühnen. ...hoffen auf diese Thaten, und deßhalb sei die Sünde kräftig ...wiesen.

...Wie war es möglich, daß die Fürsten der unvergleichlich glor- ...n Wiedergeburt des deutschen Geistes mit gänzlicher Unbeach- ...zusehen, und auch nicht die mindeste Wirkung auf ihre Ansicht ...Charakter ihres Volkes davon empfangen mochten? Womit ...unglaubliche Blindheit sich erklären, die selbst nicht einmal die ...e ihrer dynastischen Politik aus diesem unendlich regen Geiste

nützlich zu fördern verstand? — Der Grund der Verderbniß des deutschen Herzens gerade in diesen höchsten Regionen der deutschen Nation liegt wohl tief und weit ab, vielleicht zum Theil selbst in der universalen Anlage des deutschen Wesens. Das deutsche Reich war nicht ein eng nationaler Staat, und himmelweit verschieden von Dem, was heutzutage im Sinne eines solchen dem Verlangen der getrennten und zertretenen schwächeren Nationalvölker vorschwebt. Deutsche Kaisersöhne mußten vier europäische Sprachen erlernen, um einem gerechten Verkehre mit den Gliedern des Reiches gewachsen zu sein. Die Geschicke ganz Europa's faßten sich in den Sorgen der Politik des deutschen Kaiserhofes zusammen; und nie, selbst im tiefsten Verfalle des Reiches, änderte diese Bestimmung sich gänzlich. Nur daß endlich der Kaiserhof in Wien, bei seiner Schwäche dem Reiche gegenüber, mehr vom spanischen und römischen Interesse geleitet wurde, als auf dieses seinen Einfluß ausübte, so daß in der verhängnißvollsten Zeit das Reich einem Gasthofe glich, in welchem nicht mehr der Wirth, sondern die Gäste die Rechnung machten. Gerieth der Wiener Hof so fast gänzlich in das spanisch-römische Geleise, so herrschte dagegen an dem einzig endlich machtvoll ihm gegenübertretenden Berliner Hofe die Tendenz der französischen Civilisation, nachdem sie die geringeren Fürstenhöfe, an ihrer Spitze den sächsischen, vollkommen in ihr Geleise gezogen hatte. Diese Höfe verstanden unter Kunstpflege im Grunde nichts Anderes mehr, als Herbeischaffung eines französischen Ballets oder einer italienischen Oper, und dabei ist es, genau genommen, verblieben bis auf den heutigen Tag. Gott weiß, wo und wie Goethe und Schiller verkommen wären, wenn der Erstere nicht, mit Vermögen geboren, einen kleinen deutschen Fürsten, das Weimarische Wunder, zum persönlichen Freunde gewonnen, und schließlich in dieser Stellung auch für Schiller einigermaßen hätte sorgen können! Vermuthlich wäre ihnen das Loos Lessing's, Mozart's und so vieler Edlen nicht erspart gewesen. Allein der „deutsche Jüngling“, von dem wir reden, war

nicht der Mann, der „Fürstengunst" im Sinne eines Racine und Lully zu bedürfen: er war berufen, „der Regeln Zwang" abzuwerfen, und wie dort, so hier im Völkerleben dem Zwange befreiend entgegenzutreten. Diesen Beruf erkannte denn auch ein geistvoller Staatsmann zur Zeit der höchsten Noth, und als alle regelrecht geschulten Söldnerheere der Monarchen dem, nun nicht mehr als wohlgekräuselter Civilisator, sondern als zermalmender Kriegsherr eingedrungenen Führer der französischen Macht gänzlich erlegen, die deutschen Fürsten nicht mehr der französischen Civilisation, sondern auch ihrem politischen Despotismus unterworfen waren, da war es der „deutsche Jüngling", der nun zu Hilfe gerufen wurde, um mit den Waffen in der Hand zu zeigen, welcher Art dieser deutsche Geist sei, der in ihm wiedergeboren. Er zeigte der Welt seinen Adel. Zum Klang von Leyer und Schwert schlug er seine Schlachten. Staunend mußte sich der gallische Cäsar fragen, warum er jetzt die Kosaken und Kroaten, die kaiserlichen und königlichen Gardisten nicht mehr zu schlagen vermöchte? Vielleicht ist auf Europa's Thronen sein Neffe der Einzige, welcher mit wahrer Besonnenheit die Frage zu beantworten weiß: er kennt und fürchtet den „deutschen Jüngling". Erkennt Ihr ihn nun auch, denn Ihr dürft ihn lieben.

Worin bestand nun dieser große Undank, mit welchem die Fürsten den rettenden Thaten des deutschen Geistes lohnten? Den französischen Gewaltherrn waren sie los; aber die französische Civilisation setzten sie wieder auf den Thron, um nach wie vor sich einzig von ihr gängeln zu lassen. Nur die Enkel jenes Louis XIV hatten wieder in Macht gesetzt werden sollen; und wirklich sieht es aus, als ob des Weiteren es nur darauf angekommen wäre, in Ruhe wieder Ballet und Oper sich vorführen zu lassen. Nur Eines fügten sie diesen Wiedererrungenschaften hinzu: die Furcht vor dem deutschen Geiste. Der „Jüngling", der sie errettete, mußte es entgelten, daß er seine ungeahnte Macht gezeigt. Ein traurigeres Misverständniß,

als dieses von nun ab durch ein volles halbes Jahrhundert sich hinziehende zwischen Volk und Fürsten in Deutschland, hat die Geschichte schwerlich aufzuweisen; und doch ist dieses Misverständniß das Einzige, was noch eine nothdürftige Entschuldigung für den ausgeübten Undank abgeben kann. War früher der deutsche Geist eben nur aus Trägheit und Geschmacksverderbniß unbeachtet geblieben, so verwechselte man ihn nun, als seine Kraft sich auf den Schlachtfeldern kennen gelernt hatte, mit dem Geiste der bekämpften französischen Revolution, — da doch nun einmal Alles nur im französischen Lichte und Geschmacke betrachtet werden mußte. Der deutsche Jüngling, welcher den Soldatenrock ablegte und, statt zum französischen Frack, nun zum altdeutschen Rocke griff, galt bald als Jakobiner, der sich auf deutschen Universitäten nichts Geringerem als dem Studium des universellen Königsmordes hingäbe. Oder sollte der Kern des Misverständnisses hiermit zu grob gefaßt sein? Desto schlimmer, wenn wir annehmen dürften, daß der Geist der deutschen Wiedergeburt wirklich richtig erfaßt, und gerade gegen ihn mit Absicht feindlich verfahren worden wäre. Mit tiefer Trauer muß man bekennen, daß Irrthum und Erkenntniß sich hierin nicht allzuweit abzustehen scheinen, wonach für die Erklärung der beklagenswerthen Folgen eines absichtlich gepflegten Misverständnisses nur die niedrigsten Beweggründe einer trägen und gemeinen Genußsucht angeführt werden könnten. Denn wie gebärdete sich nun der aus dem Kriege heimkehrende „deutsche Jüngling"? Allerdings trieb es ihn, den deutschen Geist zu thätiger Wirksamkeit in das Leben zu führen; nicht aber die Einmischung in die eigentliche Politik war sein Ziel, sondern die Erneuung und Kräftigung der persönlichen und gesellschaftlichen Sittlichkeit. Deutlich spricht sich dieß in der Gründung der „Burschenschaft" aus. Den jungen Kämpfern der Völkerschlachten stand es wohl an, der wüsten Rauflust und Schlägerwirthschaft der deutschen Studenten mit Strenge

gegenzutreten, der Völlerei und Trinksucht zu wehren; dagegen die Leibesübung mit sorgsamer Gesetzmäßigkeit auszubilden, das ...chen und Schwören abzuschaffen, und wahre herzliche Frömmigkeit ...ch das edle Gebot der Keuschheit zu krönen. Mit den hierdurch ...kämpften Lastern behaftet, traf den entarteten Söldner des ...ißigjährigen Krieges die französische Civilisation an: mit ihrer ...ilfe jene Rohheit gleißend zu übertünchen, schien den Fürsten für ...le Zeiten genügend. Dagegen trachtete nun die Jugend selbst das ...nst von Tacitus dem „deutschen Jüngling" gespendete Lob zu ver...enen. Welches Volk hat einen ähnlichen Vorgang in seiner ...lturgeschichte aufzuweisen?

Wahrlich, eine durchaus unvergleichliche Erscheinung. Hier war ...chts von der finsteren, despotischen Askese, welche zu Zeiten bei ...manischen Völkern spurlos vorübergehende Wirkungen ausübte: ...nn diese Jugend war — wunderbar zu sagen! — fromm, ohne ...hlich gesinnt zu sein. Es ist, als ob Schiller's Geist, die zartesten ...d edelsten seiner idealen Gestalten, hier auf einem altheimischen ...den Blut und Leben gewinnen wollten. Zu welcher gesellschaft...en und staatlichen Bildung es hätte führen müssen, wenn die ...ten diesen Geist der Jugend ihres Volkes verstanden, und ihn ...meinend zu großen Zwecken angeleitet hätten, ist gewiß nicht hoch ...g anzuschlagen und schön genug vorzustellen. Die Verirrungen ... Unberathenen wurden bald zu seinem Verderben benützt. Ver...ttung und Verfolgung säumten nicht, seine Blüthe im Keime zu ...icken. Das alte Landsmannschaftswesen mit allen seinen, die ...gend zerrüttenden Lastern ward zuerst zur Bekämpfung und Ver...hnung der Burschenschaft neu belebt und gefördert, bis endlich, als ... gewiß nicht absichtslos gesteigerten Verirrungen einen düster ...enschaftlichen Charakter annahmen, es den peinlichen Gerichten ...rgeben werden durfte, diesem deutschen „Demagogen"-Bunde ein ...altsames Ende zu machen. — Einzig eine Heeresorganisation be-

hielt Preußen bei, welche der Zeit des deutschen Aufschwunges entstammt war: mit diesem letzten Reste des sonst überall ausgerotteten deutschen Geistes gewann die Krone Preußen, zum Erstaunen der ganzen Welt, nach einem halben Jahrhunderte die Schlacht bei Königgrätz. So groß war der Schreck vor diesem Heere in allen europäischen Kriegsräthen, daß selbst den als mächtigst angesehenen französischen Kriegsherrn das sorgende Verlangen ankommen mußte, so Etwas, wie diese „Landwehr", seiner mit Recht so berühmten Armee einzubilden. Wir sahen vor Kurzem, wie das ganze französische Volk gegen diesen Gedanken sich sträubte. Dieß hat also die französische Civilisation nicht zu Stande gebracht, was dem mit Füßen getretenen deutschen Geiste so schnell und dauernd gelang: ein wahrhaftes Volksheer zu bilden. Sie greift zum Ersatz hierfür zu neuen Gewehrerfindungen, Hinterladern und Infanteriekanonen. Wie wird Preußen dem entgegnen? Ebenfalls durch Vervollkommnung der Gewehre, oder — durch die Benutzung der Erkenntniß seiner wahren, für jetzt von keinem europäischen Volke ihm abzulernenden Machtmittel? — Ein großer Wendepunkt ist seit dieser merkwürdigen Schlacht, an deren Vorabend das fünfzigste Jahresfest der Gründung der deutschen Burschenschaft gefeiert wurde, eingetreten, und eine unermeßlich wichtige Entscheidung steht bevor: fast hat es den Anschein, als erkenne der Kaiser der Franzosen diese Wichtigkeit tiefer, als sie die Regierungen der deutschen Fürsten erfassen. Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Kraft steht in der Geschichte, gegen welche die französische Civilisation für immer erbleicht.

Betrachten wir näher an den Folgen jenes von uns so bezeichneten Verrathes am deutschen Geiste, was seitdem in einem vollen halben Jahrhunderte aus den Keimen seiner damals so berauschend hoffnungsvollen Blüthe geworden ist; in welcher Weise deutsche Wissenschaft und Kunst, die einst die schönsten Erscheinungen des Völkerlebens hervorgerufen hatten, auf die Entwickelung der edlen

agen dieses Volkes gewirkt haben, seitdem sie als Feinde der ne, wenigstens der Bequemlichkeit der deutschen Throne aufgefaßt darnach behandelt wurden. Vielleicht führt uns diese Betrach= g zu der deutlicheren Erkenntniß der begangenen Sünden, die wir n milde nur als Fehler aufzufassen uns bemühen werden, für he wir nur auf Verbesserung, nicht auf Sühne zu bestehen hätten, n wir schließlich auf eine wahrhaft erlösende, innige Verbindung deutschen Fürsten mit ihren Völkern, auf ihre Durchbringung vom rhaften deutschen Geiste mahnend hinweisen.

III.

Nimmt man an, daß Zeiten eines großen politischen schwunges dazu gehören, um die geistigen Anlagen eines Volk hoher Blüthe zu treiben, so hat man nun zu fragen, wie es daß nach den deutschen Befreiungskriegen im Gegentheil ein schreckend schneller Verfall der bis dahin sich steigernden Blüthe kundig eintritt. Zwei Einsichten lassen sich hieraus gewinnen, lich sowohl in die Abhängigkeit, wie in die Unabhängigkeit des genius eines Volkes von dem Stadium seines politischen Gewiß muß auch die Geburt eines großen Kunstgenies in einem Zusammenhange mit dem Geiste seiner Zeit und seines stehen; wenn wir in der Auffindung der geheimen Bänder Zusammenhanges aber nicht durchaus willkürlich verfahren thun wir gewiß nicht Unrecht, der Natur ihr Geheimniß hier überlassen und zu bekennen, große Genies werden nach Gesetzen boren, die wir nicht zu erfassen vermögen. Daß uns kein wie sie die Mitte des vorigen Jahrhunderts in so reicher faltigkeit hervorbrachte, im Beginne dieses Jahrhunderts wurde, hat gewiß nicht eigentlich mit dem politischen Leben der tion etwas zu thun; daß hingegen die hohe Stufe

Empfänglichkeit, auf welche uns das Kunstgenie der deutschen Wiedergeburt erhoben, so schnell wieder herabsank, daß das Volk sein reiches Erbe immer ungenützter sich entwenden ließ, dieß ist allerdings aus dem Geiste der Reaktion gegen den Aufschwung der Freiheitskriege zu erklären. Daß der Schooß deutscher Mütter um jene Zeit uns keine größeren Dichter als Houwald, Müllner u. s. w. geboren hatte, mag dem unerforschlichen Naturgeheimniß angehören; daß diese geringeren Talente die freien Geleise der großen deutschen Ahnen verließen, um in trübseligen Nachahmungen unverstandener romanischer Vorbilder sich bis zu kindischer Abgeschmacktheit zu verirren, und daß diese Verirrungen wirkliche Beachtung finden konnten, läßt aber mit Sicherheit auf einen trübseligen Geist, auf eine Stimmung großer Niedergeschlagenheit im Leben der Nation schließen. Immerhin lag in dieser sich begegnenden trübseligen Stimmung noch ein Zug von geistiger Freiheit: man möchte sagen, der abgespannte deutsche Geist half sich auf seine Weise. Das wahre Elend beginnt hingegen erst da, wo ihm auf andere Weise geholfen werden sollte.

Unleugbar war die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt schließlich durch die dramatische Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden. Wer (wie dieß heut' zu Tage gern von impotenten Litteraten geschieht) dem Theater die allerentscheidendste Wichtigkeit für den Einfluß des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist einer Nation absprechen oder auch geringschätzen will, beweist, daß er gänzlich außerhalb dieses wahren Wechselverkehres steht, und verdient weder in Litteratur noch Kunst beachtet zu werden. Für das Theater hatte Lessing den Kampf gegen die französische Herrschaft begonnen, und für das Theater hatte ihn der große Schiller zum schönsten Siege geführt. Alles Trachten unserer großen Dichter ging darauf, ihren Dichtungen durch das Theater erst wahres, überzeugendes Leben zu geben, und alle dazwischenliegende Litteratur war im wahrsten Sinne nur der Ausdruck dieses Trachtens. Ohne eine technische Ausbildung des Theaters vorzufinden, die nur irgendwie

der hohen Tendenz der deutschen Wiedergeburt vorgearbeitet oder gar entsprochen hätte, waren unsere großen Dichter genöthigt, dieser Ausbildung des Theaters achtlos vorauszueilen, und ihr Vermächtniß war uns mit der Bedingung übergeben, es wirklich uns erst anzueignen. Wurde uns nun auch kein Genie wie Goethe und Schiller mehr geboren, so war es jetzt eben die Aufgabe des wiedergeborenen deutschen Volksgeistes, durch die rechte Pflege ihrer Werke sich eine lange Blüthe zu bereiten, der nothwendig auch wieder die Natur durch Hervorbringung neuer schöpferischer Genies gefolgt wäre: Italien und Spanien haben diese Wechselwirkung erlebt. Nichts anderes hätte es hierzu bedurft, als die Theater in den Stand zu setzen, die Thaten der Lessing'schen Kämpfe und der Schiller'schen Siege würdig zu feiern. — Wie aber dem jugendlich idealen Gebaren der Burschenschaft die verderbliche Tendenz der alten Landsmannschaften entgegengestellt wurde, so bemächtigte man sich mit einem Instinkte, welcher der großen Unbeholfenheit des Regierten gegenüber nur dem Regierenden so eigen sein kann, eben dieses Theaters, um den wunderbaren Schauplatz der edelsten Befreiungsthaten des deutschen Geistes dem Einflusse eben dieses Geistes zu entziehen. Wie bereitet ein geschickter Feldherr die Niederlage des Feindes? Er schneidet ihm das Terrain, die Zufuhr der Lebensmittel ab. Der große Napoleon „depaysirte" den deutschen Geist. Den Erben Goethe's und Schiller's nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wiens und Berlins, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen. Aber auch hier sollte der deutsche Genius sich Bahn brechen wollen; verstummte der Vers, so erklang die Weise. Der frische Athem der noch im edlen Aufschwunge bebenden jugendlichen deutschen Brust hauchte aus des herrlichen Weber's Melodieen; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüthe gewonnen; jubelnd empfing das Volk seinen Freischütz, und schien nun von Neuem in die französisch restaurirten Prachtsäle der intendanzverwalteten Hoftheater, auch da siegend und erfrischend, eindringen zu

Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so volksthümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützow'schen Melodie büßte, und todmüde dahinsiechte.

Die berechnendste Grausamkeit hätte nicht sinnvoller verfahren können, als es geschah, um den deutschen Kunstgeist zu demoralisiren und zu tödten; aber nicht minder grauenhaft ist die Annahme, daß vielleicht auch nur reiner Stumpfsinn und triviale Genußsucht der Machthaber diese Verwüstung anrichteten. Der Erfolg hiervon stellt sich jetzt nach einem halben Jahrhunderte ersichtlich genug in dem allgemeinen Zustande des Geisteslebens des deutschen Volkes heraus: es wäre eine Aufgabe, ihn genau zu zeichnen und seine seltsam verschiedenen Phasen darzustellen. Nach mancher Seite hin gedenken wir hierzu Beiträge zu liefern. Für jetzt genüge es zu unserem Zwecke, die über den deutschen Geist neu gewonnene Macht einer Civilisation nachzuweisen, welche seitdem selbst eine so unerhört demoralisirende Entwickelung genommen, daß edle Geister von jenseits des Rheines her sehnsüchtig den Erlösung suchenden Blick zu uns herüberwerfen. Aus dem, was diese mit Staunen dann erblicken, wird uns am besten erhellen, wie es bei uns steht.

Der von seiner eigenen Civilisation angeekelte Franzose hat das Buch der Staël über Deutschland, den Bericht B. Constant's über das deutsche Theater gelesen, er studirt Goethe und Schiller, hört Beethoven's Musik, und glaubt nun unmöglich sich zu täuschen, wenn er durch wirkliche und genaue Kenntnißnahme des deutschen Lebens Trost und Hoffnung auch für die Zukunft seines Volkes zu gewinnen sucht. „Die Deutschen sind ein Volk hochsinniger Träumer und tiefsinniger Denker." Frau von Staël fand den Einfluß der deutschen Philosophie auf Schiller's Geist, auf die Entwickelung aller deutschen Wissenschaft vor: was hat dagegen der heutige Franzose bei uns zu finden? Er erkennt nur noch die merkwürdigen Folgen eines in Berlin seiner Zeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten

philosophischen Systems, welchem es gelang, die Köpfe der Deutschen dermaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie gilt. Den Geist aller Wissenschaften findet er durch solchen Einfluß dahin umgestimmt, daß auf den Gebieten, wo der Ernst des Deutschen sich sprichwörtlich gemacht hatte, Oberflächlichkeit, Effekthascherei, wahre Unredlichkeit nicht mehr in der Diskussion von Problemen, sondern, unter Verleumdungen und Intriguen aller Art, in der persönlichen Zänkerei fast einzig den Stoff zur Ernährung des Büchermarktes hergiebt, welcher an sich dem Buchhandel zur einfachen Börsenspekulation geworden ist. Glücklicher Weise aber findet er, daß das deutsche Publikum, ganz wie das französische, eigentlich gar keine Bücher mehr liest, und seine Bildung lediglich nur noch aus den Journalen sich gewinnt. Er gewahrt mit Trauer, daß es hierin selbst im schlechten Sinne nicht einmal besser hergeht, wie doch eigentlich noch bei den Zänkereien der Universitätsprofessoren; denn hier gewahrt er endlich selbst nur einen Sprachjargon ausgebildet, der mit dem Deutschen die Ähnlichkeit immer mehr verliert. Er bemerkt in allen diesen Kundgebungen der Publizistik namentlich auch den deutlichen Hang, aus allem den Deutschen hoch ehrenden Zusammenhange mit seiner Geschichte herauszutreten und ein gewisses europäisches Niveau des gemeinsten Tagesinteresses „anzubahnen", auf welchem die Unkenntniß und Unbildung des Journalisten ihr behagliches, dem Volke so zutraulich schmeichelndes Bekenntniß der Unnützheit gründlicher Bildung mit Freimuth an den Tag legen kann. — Der immer noch im deutschen Volke angetroffene Hang zum Lesen und Schreiben dünkt unter solchen Umständen den Franzosen nicht von sonderlichem Werthe; ihm erscheint eher der Mutterwitz und natürliche Verstand des Volkes dadurch bedroht. Hat ihn nämlich in Frankreich der praktische Materialismus der Geistesbildung des Volkes abgestoßen, so begreift er nun nicht, warum dieser

unter der Pflege der geistlosesten Resultate einer dünkelhaft
en Naturwissenschaft von Seiten der journalistischen Propaganda
Volke noch theoretisch beigebracht werden soll, da auf diesem
auch noch die annehmlichen Ergebnisse der naiven Praktik un-
dig gemacht werden.

Nun wendet unser Gast sich der deutschen Kunst zu, und bemerkt
ist, daß unter diesem Namen der Deutsche nur die Malerei und
auerei, etwa auch noch die Architektur versteht; er kennt aus
Zeit der deutschen Wiedergeburt die schönen, edlen Ansätze zur Aus-
g auch dieser Seite des deutschen Kunstgeistes: doch gewahrt
, daß, was damals z. B. von dem edlen P. Cornelius im
aften großen Ernste gemeint war, jetzt nur noch ein spaßhafter
and ist, wobei es auf den Effekt losgeht, ganz wie bei der
sophie und Wissenschaft; was aber den Effekt betrifft, so weiß
Franzose, daß man den bei ihm durchaus unübertrefflich gut
t. — Jetzt zur poetischen Litteratur. Er glaubt wieder Jour-
u lesen. Doch nein! wären das nicht Bücher, und noch dazu
r von neun innig zusammenhängenden Bänden? Hier muß
er Geist sein; sind auch die meisten dieser Bücher nur Übersetzungen,
ß doch hier endlich zu Tage treten, was der Deutsche außer
umas und E. Sue noch ist? Wirklich, er ist außerdem noch
s: Ausbeuter des Ruhmes und Namens deutscher Herrlichkeit!
strotzt von patriotischen Versicherungen, und „deutsch“, „deutsch“,
t die Glocke laut über die kosmopolitische Synagoge der „Jetzt-
hin. Es ist so leicht, dieses „deutsch“! Es lernt sich ganz von
, und keine böse Akademie paßt uns auf, noch ist man der
Chikane des französischen Schriftstellers ausgesetzt, welcher bei
einzigen übel gebrauchten Sprachausdruck sofort mit dem Ge-
i sämmtlicher Kollegen zurückgewiesen wird, er verstehe nicht fran-
h zu schreiben. — Nun aber zum Theater! Dort, im täglichen,
ittelbaren Verkehre des Publikums mit den Geistern seiner Nation,

muß zuversichtlich der Geist des sinnigen, in seiner Sitt
selbstbewußt sich bewegenden deutschen Volkes sich ausdrü
dem ein B. Constant den Franzosen versichert hatte, daß er
zösischen Regeln nicht bedürfe, weil der Innigkeit und Rein
Wesens das Schickliche ganz von selbst eingeboren sei. W
hoffen, daß unser Gast im Theater nicht zunächst auf unsere
und Goethe treffe, denn er würde dann unmöglich begreife
warum wir kürzlich dem Ersteren auf den Plätzen unser
überall Statuen errichtet haben, oder vermuthen müssen, e
geschehen, um den guten, braven Mann für seine unleugb
dienste auf eine recht anständige Weise nun ein- für alle
than zu haben. Vor Allem würde ihm bei der Begegnu
großen Dichter auf der Bühne das seltsam gedehnte Zeitm
Rezitation der Verse auffallen, für das er einen stylistisch
aufsuchen zu müssen glaubte, bis er gewahr würde, daß
nung nur aus der Schwierigkeit, dem Souffleur zu folge
Schauspieler entstehe: denn dieser mimische Künstler hat offe
die Zeit, seine Verse wirklich zu memoriren. Und der Gru
erklärt sich auch bald: denn derselbe Schauspieler ist dazu
im Laufe des Jahres ziemlich alle Produkte der theatralischen
aller Zeiten und aller Völker, aller Genre's und aller St
mäßig der merkwürdigsten Versammlung, welche man überhau
kann, dem abonnirten Publikum des deutschen Theaters, vor
Bei dieser unerhörten Ausdehnung der Aufgabe des deutschen
kann natürlich nicht in Betracht kommen, wie er diese Auf
darüber ist auch Kritik und Publikum vollständig hinweg. De
spieler ist daher genöthigt, sein Gefallen auf einem anderen
seiner Leistungen zu begründen: immer führt die „J
ihn Etwas zu suchen, was er sich in seinem eigenen, „je
künstlerischen" Elemente befindet; und hier hilft wieder, wie
Litteratur, der eigenthümliche moderne Verkehr des neuesten de

ses mit der französischen Civilisation aus. Wie dort A. Dumas deutscht wurde, wird hier die Pariser Theaterkarikatur „lokalisirt", wie sich etwa das neue „Lokal" zu Paris verhält, so nimmt sich e Hauptnahrung des deutschen Theaterrepertoires dann auch auf erer Bühne aus. Eine sonderbare Unbeholfenheit des Deutschen mt dann nun gar noch dazu, hierbei Verwirrungen hervorringen, welche unserem französischen Gaste den Gedanken erwecken ssen, der Deutsche überbiete in der Frivolität noch weit den Pariser: s in Paris wirklich ganz abseits der guten Gesellschaft in kleineren akeltheatern vorgeht, das sieht er, noch dazu mit roher Tölpeltigkeit reproduzirt, in den glänzenden Hoftheatern dem bevorzugten eile der Gesellschaft ohne alle Skrupel, nackt und treuherzig, als este Zote vorgeführt; auch wird dieß in der Ordnung gefunden. ulich erlebten wir, daß Mlle. Rigolboche, ein nur durch Paris besliches Wesen, die Tänze, welche sie dort auf besonderes Engagent der bekannten Ballunternehmer zur Belebung der von den rchreisenden aufgesuchten verrufensten Unterhaltungen ausführte, ch wirklich groß gedruckter Ankündigung als Pariser „Cancanerin" auf einem Berliner Theater zu tanzen berufen, und hierzu s einem hochgestellten Herrn der preußischen Aristokratie, welcher Kunstwelt förbernde Aufmerksamkeit zu widmen gewohnt war, woll im Wagen abgeholt wurde. Dießmal bekamen wir hierfür das in der französischen Presse ab: denn mit Recht entsetzte sich das nzösische Gefühl darüber, wie sich die französische Civilisation ohne französischen A n st a n d ausnähme. Wirklich haben wir zu finden, das einfache Anstandsgefühl derjenigen Völker, welche sonst der tsche Geist beeinflußte, es ist, was diese jetzt gänzlich von uns abendet und der vollen Hingebung an die französische Civilisation eführt hat: die Schweden, Dänen, Holländer, unsere nationalverabten Nachbarn, die einst im innigsten Geistesverkehre mit uns nden, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunst und Geist direkt aus

Paris, da sie sehr richtig wenigstens die ächte Waare der ges
vorziehen.

Was aber wird unser französischer Gast empfinden, wenn
diesem Schauspiele der deutschen Civilisation sich geweidet?
eine verzweiflungsvolle heimathliche Sehnsucht wenigstens nac
französischen Anstande zurück, und in ihr ist, wohlerwogen, ei
wirksames neues Machtmittel der französischen Herrschaft gew
gegen welches wir uns schwer zu wehren verstehen dürften.
wir es dennoch versuchen, so prüfen wir des Weiteren sorgsam,
ohne jede eitle Selbstüberhebung, die uns etwa noch verbleib
Hilfsmittel hierzu.

IV.

geistvollen Franzosen, welchen wir die gegenwärtige
ie des geistigen Lebens in Deutschland in Augenschein
en, dürften wir doch schließlich zum Troste sagen, daß sein
en äußeren Dunstkreis des wahren deutschen Geisteslebens
Dieß war die Sphäre, in welcher man dem deutschen Geiste
en Schein von Macht und öffentlicher Wirksamkeit zu er-
ald er ganz von diesem Streben abstand, konnte die Ver-
ürlich auch über ihn keine Macht gewinnen. Es wird,
nd, so doch auch lohnend sein, ihn in seiner Heimath auf-
ort, wo er einst, unter der steifen Perücke eines S. Bach,
gepuderten Frisur eines Lessing, den Wunderbau des
einer Herrlichkeit entwarf. Es spricht nicht gegen die
es deutschen Geistes, sondern nur gegen den Verstand der
olitik, wenn dort in der Tiefe der so universal angelegten
ndividualität als Quell eigener Tüchtigkeit ein Reichthum
der dem öffentlichen Leben keine Zinsen zu tragen ver-
derholt haben wir in den vergangenen Dezennien die selt-
rung gemacht, daß die deutsche Öffentlichkeit auf Geister
ges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der
hingewiesen worden ist. Dieß ist ein schöner, tiefbedeut-

samer Zug, wie beschämend er auch für die deutsche Politik se
versenken wir uns in seine Betrachtun g, so gewinnen wir in
ernstliche Mahnung an die deutsche Politik, ihre Schuldigkeit
weil von ihr dann für die europäischen Gesammtvölker das
erwarten steht, welches keines von diesen aus seinem eigen
zu begründen vermag. Genau betrachtet war seit der Reg
des europäischen Völkerblutes der Deutsche der Schöpfer und
der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Q
währender Erneuerung blieb das deutsche Wesen. In diese
sprach die Auflösung des „heiligen römischen Reiches deutscher
nichts Anderes als ein Überwiegen der vorherrschend ge
praktisch realistischen Tendenz der europäischen Bildung aus;
nun am Abgrunde des geistlosesten Materialismus angel
wenden sich mit sehr richtigem Naturtriebe die Völker zum Q
Erneuerung zurück, und merkwürdiger Weise treffen sie da das
Reich selbst in einem fast unerklärlich aufgehaltenen Verfall,
aber nicht in seinem vollen Untergange, sondern in dem sehr
lichen inneren Streben nach seiner edelsten Wiedergeburt an.

Überlassen wir es der praktischen Beurtheilung dieser zu
gedeuteten Bestrebungen, die Grundzüge einer wahren
Politik festzustellen, und begnügen wir uns hier, unserem Zweck
damit, abseits des durch offiziellen Misverstand verwahrloster
lichen Geisteslebens der Deutschen, den in anarchischer Se
lassenheit ihrer eigenthümlichen Fortbildung nachhängenden
des deutschen Geistes unsere Beachtung zuzuwenden, um auf
eigneten Punkt zu treffen, welcher beide Richtungen des öff
Lebens zu einer dem endlichen Hervortreten jenes verborgene
thumes günstigen Vereinigung führen könnte.

Suchen wir daher, um leichter zu dem angedeuteten P
gelangen, die Kundgebungen des deutschen Geistes jetzt da
sie erkenntlich die Öffentlichkeit noch berühren, so treffen wir e
hier auf unverwerfliche Zeugnisse von der Zähigkeit der

Natur, das einmal Erfaßte nicht wieder aufzugeben. Der eigentliche föderative Geist des Deutschen hat sich nie vollständig verleugnet: er hat selbst in den Zeiten des tiefsten politischen Verfalles durch die zähe Aufrechterhaltung seiner fürstlichen Dynastien, gegenüber der centralisirenden Tendenz des habsburgischen Kaiserthumes, die Unmöglichkeit der eigentlichen Monarchie in Deutschland für alle Zeiten dargethan. Seit dem Aufschwunge des Volksgeistes in den Freiheitskriegen ist diese alte föderative Neigung in jeder Form auch wieder in das Leben getreten; da, wo sie sich am lebensfähigsten zeigte, in den Verbindungen der hocherregten deutschen Jugend, wurde sie zuerst, als der monarchischen Bequemlichkeit feindselig angesehen, gewaltsam unterdrückt; dennoch war es nicht zu wehren, daß sie sich nun auf alle Gebiete des geistigen und praktischen sozialen Interesses übertrug. Zu bedauerlichem Nachdenken fordert es nur eben wieder auf, wenn wir erkennen und zugestehen müssen, daß der wundersamen Regsamkeit des deutschen Vereinswesens es nie gelingen wollte, einen wirklichen Einfluß auf die Gestaltung des öffentlichen Geistes zu gewinnen. In Wahrheit sehen wir, daß auf jedem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der gemeinnützigen sozialen Interessen, der Organisation des deutschen Wesens ungefähr dieselbe Ohnmacht anhaftet, wie z. B. unseren auf Volksbewaffnung zielenden Turnvereinen gegenüber den stehenden Heeren, oder auch wie unseren, dem französischen und englischen Vorbilde nachgeahmten Deputirtenkammern gegenüber den Regierungen. Mit Trauer erkennt daher der deutsche Geist, daß auch in diesen ihm eigentlich schmeichelnden Kundgebungen er sich in Wahrheit nicht ausdrückt, sondern wird gewahr, daß er kläglich dabei nur mit sich selbst spielt. Was endlich diese, an sich so ermuthigende, Erscheinung des deutschen Vereinswesens völlig widerwärtig machen muß, ist, daß derselbe nur auf äußeren Effekt und Profit zielende Geist, den wir zuvor als den herrschenden in unserer ganzen offiziellen Kunstöffentlichkeit erkannten, auch dieser Kundgebungen des deutschen Wesens sich bemächtigen mußte: wo Alles über seine wahre Ohnmacht end-

lich, um doch auch Etwas zu treiben, sich so gern belügt, und unfruchtbarsten Wirksamkeit, wenn man nur recht zahlreich beisamm ist, mit williger Acclamation die herrlichste Produktivität andekret da sind bald auch Aktien hierauf unter die Leute zu bringen; der wahre Erbe und Verwerther der europäischen Civilisation fi sich, wie überall so auch hier, gar bald selbst mit einer Börs spekulation auf „Deutschthum" und „deutsche Gediegenheit" ein.

Daß nie Vereinigungen von noch so viel gescheidten Köpfen Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, lie Allen wohl klar am Tage: daß sie, bei dem gegenwärtigen Stand des öffentlichen Geisteslebens in Deutschland, aber auch nicht einma dazu fähig sind, die Werke des Genie's, welche natürlich ganz außer halb ihrer Sphäre sich erzeugen, der Nation kenntlich vorzuführen, das beweisen sie ersichtlich daran, daß die Kunststätten, in welchen die Werke der großen Meister der deutschen Wiedergeburt dem Volk bildend darzustellen wären, gänzlich ihrem Einflusse entzogen und Pflege der Verderbniß des deutschen Kunstgeschmackes überlassen bleiben. Hier, nach der Seite der Kunst, wie dort nach der Seite der Politik hin, zeigt es sich unwiderleglich, wie wenig der deutsche Geist von all' diesem, andererseits doch so grunddeutschen Vereins wesen zu erwarten hat.

Gerade an ihm aber ist auch wiederum am deutlichsten nachzu weisen, wie mit einem einzigen richtigen Schritte aus der Region der Macht herab das fruchtbarste, Alles fördernde Verhältniß zu be gründen wäre. Wir beziehen uns für diesen Nachweis nochmals auf die schon berührten Turnervereine, denen wir nur noch die nicht minder zahlreich gepflegten Schützenvereine beifügen wollen: dem Ver langen nach Hebung des Volksgeistes entsprungen, dient ihre jetzige Wirksamkeit, nach der idealen Seite hin, vielmehr nur zur Ein schläferung dieses Volksgeistes, dem hier bei einem bequemen Spiele, sobald nur noch über dem Festschmaus der jährlichen Stiftungsfeier die Rede in feurigen Schwung kommt, geschmeichelt wird, er sei in



dieser Gestalt wirklich Etwas, und das Heil des Vaterlandes hinge geradesweges von ihm ab; dagegen nun, nach der praktischen Seite hin, dienen sie den Wortrednern unseres stehenden Heerwesens ebenso zum unumstößlichen Beleg dafür, daß unmöglich auf der Grundlage der Volksbewaffnung eine schlagfertige Armee herzustellen sei. Hier hat nun bereits das preußische Beispiel gezeigt, wie die vorliegenden Widersprüche fast vollständig ausgeglichen werden können: nach der praktischen Seite, der Erreichung wirklicher Schlagfertigkeit eines ganzen Volkes, darf die Aufgabe durch die preußische Heeresorganisation als vollständig gelöst betrachtet werden; Nichts fehlt, als auch nach der idealen Seite hin dem bewaffneten Volke noch das adelnde Gefühl von dem Werthe seiner Bewaffnung und Kampftüchtigkeit zu geben. Immerhin charakteristisch ist es, daß der letzte große Sieg des preußischen Heeres von dessen Kriegsherrn anderen, neueren Einrichtungen, im Sinne der Zurückführung der Armee auf die reinen Prinzipe der stehenden Heere, zugeschrieben wurde, während ganz Europa die Landwehrverfassung als den zu den nachdenklichsten Untersuchungen herausfordernden Grund jener Erfolge in das Auge faßte. Darin, daß gewiß auch dem, an sich wohl nicht ganz unbefangenen Urtheile des preußischen Monarchen eine sehr richtige Erfahrung von den Bedürfnissen der Organisation eines Heeres zu Grunde liegt, läßt sich unschwer erkennen, in welchem Verhältnisse alles Volksvereinswesen zu den von den Regierungen ausgehenden Organisationen stehen sollte, um nach unserer Meinung das nach allen Seiten hin Zweckmäßige zu Tage zu fördern, und zugleich zum wahren allgemeinen Heile zu führen. Daß nämlich ein jederzeit tüchtiges Heer eines besonders geübten Kernes, wie ihn nur die neuere Armeedisziplin ausbilden kann, bedarf, ist ebenso unleugbar, als es widersinnig sein würde, alle waffenfähige Bevölkerung eines Landes zum vollständig ausgebildeten Fachmilitär erziehen zu wollen, — eine Vorstellung, vor welcher bekanntlich die Franzosen neuerdings so heftig zurückschreckten. Dagegen hat dem deutschen Vereinswesen, in jedem von diesem Wesen berührten Zweige

lich, um doch auch Etwas zu treiben, sich so gern belügt, und der unfruchtbarsten Wirksamkeit, wenn man nur recht zahlreich beisammen ist, mit williger Acclamation die herrlichste Produktivität andekretirt, da sind bald auch Aktien hierauf unter die Leute zu bringen; und der wahre Erbe und Verwerther der europäischen Civilisation stellt sich, wie überall so auch hier, gar bald selbst mit einer Börsenspekulation auf „Deutschthum" und „deutsche Gediegenheit" ein.

Daß nie Vereinigungen von noch so viel gescheidten Köpfen ein Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, liegt Allen wohl klar am Tage: daß sie, bei dem gegenwärtigen Stande des öffentlichen Geisteslebens in Deutschland, aber auch nicht einmal dazu fähig sind, die Werke des Genie's, welche natürlich ganz außerhalb ihrer Sphäre sich erzeugen, der Nation kenntlich vorzuführen, das beweisen sie ersichtlich daran, daß die Kunststätten, in welchen die Werke der großen Meister der deutschen Wiedergeburt dem Volke bildend darzustellen wären, gänzlich ihrem Einflusse entzogen und der Pflege der Verderbniß des deutschen Kunstgeschmackes überlassen bleiben. Hier, nach der Seite der Kunst, wie dort nach der Seite der Politik hin, zeigt es sich unwiderleglich, wie wenig der deutsche Geist von all' diesem, andererseits doch so grunddeutschen Vereinswesen zu erwarten hat.

Gerade an ihm aber ist auch wiederum am deutlichsten nachzuweisen, wie mit einem einzigen richtigen Schritte aus der Region der Macht herab das fruchtbarste, Alles fördernde Verhältniß zu begründen wäre. Wir beziehen uns für diesen Nachweis nochmals auf die schon berührten Turnervereine, denen wir nur noch die nicht minder zahlreich gepflegten Schützenvereine beifügen wollen: dem Verlangen nach Hebung des Volksgeistes entsprungen, dient ihre jetzige Wirksamkeit, nach der idealen Seite hin, vielmehr nur zur Einschläferung dieses Volksgeistes, dem hier bei einem bequemen Spiele, sobald nur noch über dem Festschmaus der jährlichen Stiftungsfeier die Rede in feurigen Schwung kommt, geschmeichelt wird, er sei in

ten Gebieten der Kunst gezeigt: das Beispiel der Aneignung Wiedergeburt zu dem Zwecke der Veredelung des öffentlichen lebens des deutschen Volkes, sowie zu dem Zwecke der Beng einer selbst über unsere Gränzen heilsam hinausreichenden wirklich deutschen Civilisation, muß von Denen gegeben werden, n Händen die politischen Geschicke des deutschen Volkes liegen: bedarf es hierzu, als daß den deutschen Fürsten aus ihrer hierfür selbst dieses rechte Beispiel gegeben werde.

V.

Es ist ermuthigend, den Anruf des Beispieles eines deutschen Fürsten für das Verständniß und die Förderung des deutschen Kunstgeistes aus der Mitte des bayerischen Landes zu erheben. Hier ist dieses angerufene Beispiel bereits zuerst, ja einzig gegeben: und da wir nicht auf bloße luftige Spekulation hin zu konstruiren uns gewöhnt haben, bezeugen wir, daß der Gedanke an den erhobenen Anruf uns wohl nicht angekommen sein würde, wenn die Erfahrung eben dieses gegebenen Beispieles und seiner Wirkung nicht vor uns läge. Brauchen wir König Ludwig I von Bayern erst zu nennen, um zu verstehen zu geben, was wir meinen? Haben wir die ungemeine Energie der Initiative erst zu bezeichnen, mit welcher dieser von wahrem deutschen Feuereifer beseelte Fürst, den Vorurtheilen der Trägheit und Stumpfsinnigkeit zum Trotz, weithin durch sein eigenes Beispiel, und durch das Beispiel, welches er veranlaßte, den deutschen Fürsten bewies, daß es sehr wohl eine deutsche Kunst gäbe, und daß es schön und würdig sei, dieselbe zu pflegen? Er bewies, daß diese Kunst unmittelbar dem herrlichsten Vorbilde aller Kunst, der griechischen verschwistert sei: die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Faust ließ er in Werken der plastischen Kunst feiern, und deckte so den er-

ußten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf.
die Kraft des Beispieles blieb in der Wirkung nicht aus: von
an sorgten, wie beschämt, auch andere deutsche Fürsten für die
schmückung ihrer Residenzen durch edle deutsche Bildungen; von
ichen aus berief man die Meister, denen nun Aufgaben zufielen,
welche sonst gar nicht, oder bloß im Sinne eines verderblichen,
durch die entsprechenden frivolen Mittel des Auslandes zu be-
digenden, Luxus gedacht worden war.

Was hier von einem Punkte aus und in einer Richtung hin
rkt werden konnte, geschah, und das Beispiel wie das Wirken
s Ludwig's I ist durchaus als ein vollständiges, gänzlich erfülltes
trachten. Die nichtsdestoweniger nothwendig uns sich aufdrängende
e nach dem Grunde davon, daß selbst auf eine so unvergleichlich
tische Veranlassung die deutsche bildende Kunst es doch im höheren
e nur zu einem Ansatze der Blüthe, nicht aber zur vollen Blüthe
brachte, — ja daß dieser Ansatz selbst endlich der Art an Kraft
r, daß die Erreichung der Blüthe ferner steht als im Beginn der
lichen Wiedergeburt, und die Erkenntniß eines ersichtlichen Ver-
s nicht mehr abweisbar ist, — diese Frage würde in jeder Weise
beantwortet werden, wenn wir sie nicht zunächst sogleich im Sinne
umfassenderen Aufgabe unserer gegenwärtigen Untersuchungen zu
tworten uns anließen.

Unser Urtheil hierüber wird sich in lichtvoller Weise klären, so-
wir das ungemein sinnreiche Wirken des erhabenen Sohnes des
ererweckers der deutschen bildenden Kunst, des so viel geliebten
als unvergeßlich beklagten Königs Maximilian II, in seiner
nderen Bedeutung uns vorführen. Von wahrhaft sinniger deut-
Natur, scheint ihm das tiefe Bedürfniß der politischen Hebung
s Landes, da sie nur im Vereine mit der politischen Neugestal-
des großen deutschen Gesammtvaterlandes herbeizuführen war,
zehrender Sorge erfüllt zu haben, weil er in seiner besonderen
cht die Handhaben hierzu nicht finden konnte. Die Hebung der

intellektuellen Bedeutung seiner Machtsphäre, die Förderung des deutschen Geistes in allen von der bisherigen Politik der deutschen Fürsten unbeachtet gelassenen Gebieten, durfte er sich, wenn es Erfolgen galt, einzig als Aufgabe zugetheilt erkennen. Hier suchte er nun zunächst die Wirksamkeit seines erhabenen Vaters zu ergänzen. Im Betreff der bildenden Künste wandte er seine Aufmerksamkeit vorzüglich der Baukunst zu, aber bereits in dem praktischen Sinne, der geistigen Bildung seines Volkes zweckmäßige Stätten zu bereiten. Seine bedeutende Absicht in dieser Richtung zeigt sich in dem größten, leider unausgeführt gebliebenen Unternehmen, dem Bau und der Bestimmung des Maximilianeums. In diesem prachtvoll gelegenen, Alles überragenden Gebäude sollte eine Lehrstätte ganz neuer und eigenthümlicher Art gegründet werden: alles Erkennenswerthe der Kunst und Wissenschaft sollte hier in einer Weise zweckmäßig gesammelt und geordnet werden, daß an der Hand einer geistvollen und vielseitigen Belehrung in den mannigfaltigsten Fächern den Zöglingen dieser ganz einzigen Schule die Gelegenheit der Aneignung einer umfassenden Bildung, wie sie dem Urtheile des erleuchteten Fürsten gemäß namentlich allen höheren Staatsdienern zu eigen sein sollte, dargeboten wäre. Es liegt in der Idee dieser Gründung ein zu erhabener Wehmuth stimmendes Bekenntniß der zum ersten Male einem Monarchen wahrhaft bewußt gewordenen Noth. König Ludwig I konnte seinen auf sinnfällige Kunstthaten gerichteten Eifer erfolgreich befriedigen, sobald er die geeigneten Kunsttalente fand; für die ungehinderte Durchführung der ihnen gestellten Aufgaben bedurfte er nur des Materiales, über welches er als königlicher Herr eben zu verfügen wußte. Um aber den Sinn des Volkes für die schönen Thaten der Kunst empfänglich zu machen, bedurfte es einer Bildung, wie sie, namentlich nach einer so großen Verwahrlosung nach dieser Seite hin, nicht im Sturm, sondern nur durch eine Pflege zu gewinnen war, zu deren sorgsamster Überwachung in der eigenen Sphäre der Beamtenwelt vor Allem eben selbst Bildung, umfassende humane, nicht spezifische Fachbildung

war. König Maximilian II. mochte sich mit Seufzen sagen: ... uns diese schönen Werke der Kunst, wenn sie dem Sinne ... fast feindselig erscheinen, nicht mit seinem Willen, sondern ... seinen Willen in das Leben gerufen werden? — Sollte ... oder vorwärts schreiten? — Aufrichtig rieth ihm gewiß ... Staatsbeamtenschaft, das Erstere zu thun. Er schwieg: ... besonnen die Hand daran, zuerst sich wirklich gebildete ... zu schaffen. Verstehen wir das Maximilianeum recht? ... hatte es nur den Sinn des Nachholens, des Ergänzens, des ... der durch das kühne Kunstwirken seines feurigen Vaters ... gelassenen Lücken, der fast erschreckenden Kluft zwischen dessen ... pfungen und dem Geiste seines Volkes, wenn der segenvolle Maximilian II in unvergleichlich angestrengter Weise für ... Wissenschaft und Litteratur Sorge trug. Außer der wahren, ... Neigung zu diesen Zweigen des Geisteslebens, welche einzig ... beispiellos thätige Sorge hierfür eingeben konnte, bestimmte ... habenen Fürsten vielleicht selbst aber ein Gefühl von dem er... sich doch herausstellenden eigentlichen Unerfolge des großen ... seines erlauchten Vaters: wie keinem Geistvollen, so ... auch ihm unmöglich entgehen, daß die fast schon angebrochene ... der deutschen bildenden Kunst nicht zur vollen Entfaltung ge... war, und wohl einem frühzeitigen Verfalle sich zuneigte; er ... erkennen, daß der Grund hiervon, wie in der Vereinzelung ... das Volksleben noch nicht berührenden Kunstrichtung, so ... der Einseitigkeit der bisher nur gerade eben dem Zweige der ... Kunst zugewandten Pflege zu suchen war.

Hatten nun die Werke der bildenden Kunst das Volk in kalter, Unbetheiligung gelassen, so ist es für den Erfolg unserer Unter... ... äußerst charakteristisch, zu beachten, daß der für das Wohl Volkes so ernstlich besorgte König Maximilian II. dem einzigen ... Zweige, welcher alle übrigen zu umfassen befähigt ist, und zugleich ... Weise mit dem Volksleben sich berührt, wie nie ein anderer

es vermag, daß er an der **dramatischen Kunst** bedenklich, vielleicht mistrauisch vorüberging. Für Alles und Jedes wohlwollend besorgt, versuchte er zwar auch in der Verwaltung des Theaters die Bildung vertreten zu lassen: diese ging ihm hierfür aber nur im Lichte der litterarischen Bildung auf, und da es dabei eben nur auf wohlwollende Beachtung der dramatischen Kunst, nicht aber die Hebung des unvergleichlichen Reichthumes volksthümlicher Kunst aus dem unerkannten Schachte des Theaters ankam, so blieb die Pflege der litterarischen Bildung als solcher selbst das Hauptaugenmerk eines Fürsten, dem es andererseits um die Hebung des Volksgeistes zu thun war wie keinem anderen. Wie unfähig Wissenschaft und Litteratur, sobald sie nicht von einem wahrhaft produktiven künstlerischen Volksgeiste bereits getragen werden, sich erweisen, wenn sie umgekehrt diesen Volksgeist erst in das Leben rufen sollen, das zeigte sich hier, und gewiß mußte dieß der vortreffliche Fürst, dem es, eben als wahrem Vater seines Volkes, nicht auf persönliches Ergetzen an Wissenschaft und Litteratur, sondern, wie eben die Gründung des Maximilianeums zeigt, auf die Hebung des Volksgeistes ankam, selbst am empfindlichsten erfahren.

Insofern die vielen und reichen Stiftungen, mit denen er wie kein Monarch, und zwar im edelsten nationalen Sinne, die Wissenschaften bedachte, diesen selbst zu unleugbar großer Förderung gereichen mußten, darf allerdings die Pflege des geistigen Volkswohlstandes hierdurch nicht gering angeschlagen werden; denn gleicht der Gewinn hieraus auch einem Kapital, dessen Zinsenertrag einer späteren Zeit zu gelegentlicher Benützung vorbehalten bleiben muß, so ist es immer ein Reichthum, dessen Ansammlung beweist, daß es sich hiermit dem Bewußtsein nicht um ein Leben von heute auf morgen handelt. Immerhin muß uns die Sorge ankommen, daß, wenn dieses nächste Leben stets mehr einer schönen geistigen Entwickelung sich abwendet, jene angehäuften Schätze einst zu werth- und nutzlosem Hausrathe herabsinken dürften. Auch die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken

VI.

Gewiß blickte der hochsinnige Förderer deutscher Geistes-ungen, dessen edles Beispiel wir uns zuletzt vorführten, mit ...llender Erwartung auch auf die Versuche von ihm begünstigter ...turpoeten, mit welchen diese sich endlich auch dem Theater zu-...eten: er selbst veranlaßte diese Versuche durch Ausschreibung von ...n. Auch hierfür ein Beispiel, und — siehe da! — mit ab-...endem Erfolge. — Es soll uns hoffentlich im Verlaufe unserer ...suchungen gelingen, den Grund davon nachzuweisen, daß nicht ...inderbegabten, sondern selbst talentvolleren Litteraten das Be-... mit dem Theater nie recht wird gedeihen können, ehe sie nicht ... eine gänzliche Neugestaltung des deutschen Theaters zu einer ...igen Ansicht vom Wesen dieses, außer allem Vergleich mit jedem ...ren stehenden Kunstorganismus gelangen. Wahrhaft bedauerlich ...ltete sich der dießmalige Mißerfolg nur dadurch, daß der ihm vor-...ehende Versuch als ein letzter, diesem unbegreiflich bedenklichen ...ter fördernd beizukommen, angesehen wurde. Das Theater selbst ...ht aber nach wie vor, leistet ziemlich ganz dasselbe, was irgend ... und je von dergleichen Anstalten geleistet wurde; Alles ist in ...rung, und Niemand fällt es ein, daß in diesem so darangegebenen

Institute der Keim und Kern aller national=poetische und national=sittlichen Geistesbildung liegt, daß kein anderer Kunstzweig je zu wahrer Blüthe und volksbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Antheil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist.

Treten wir in ein Theater, so blicken wir, sobald wir mit einiger Besonnenheit einblicken, in einen dämonischen Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten. — Im Theater feiert der Römer seine Gladiatorenspiele, der Grieche seine Tragödien, der Spanier hier seine Stiergefechte, dort seine Autos, der Engländer die rohen Späße seines Clowns wie die erschütternden Dramen seines Shakespeare, der Franzose seinen Cancantanz wie seinen stelzen Alexandrinerkothurn, der Italiener seine Opernarie, — der Deutsche? Was könnte der Deutsche in seinem Theater feiern? — Dieß wollen wir uns deutlich zu machen suchen. Für jetzt feiert er d… natürlich: in seiner Weise! — Alles zusammen, fügt dem aber der Vollständigkeit oder Wirkung wegen noch Schiller und Goethe, und neuerdings Offenbach hinzu. Und dieß Alles geht unter Umständen einer Gemeinsamkeit und Öffentlichkeit vor sich, wie sie nirgends im Leben sich wiederholen: mögen in Volksversammlungen leidenschaftlich debattirte Interessen Erregung hervorrufen, möge in der Kirche der höhere Mensch zu inbrünstiger Andacht sich sammeln, hier im Theater ist der ganze Mensch mit seinen niedrigsten und höchsten Leidenschaften in erschreckender Nacktheit sich gegenüber gestellt, und wird an sich selbst zu bebender Lust, zu stürmendem Schmerz, zu Hölle und Himmel hin getrieben. Was dem gemeinen Menschen außer jeder Möglichkeit der eigenen Lebenserfahrung liegt, hier erlebt er es, erlebt es an sich selbst, in seiner durch wunderbare Täuschung gewaltsam entzündeten Sympathie. Man kann diese Wirkung durch den sinnlosen Misbrauch einer täglichen Wiederholung abschwächen (was andererseits wieder eine große Verderbniß der Empfänglichkeit nach sich zieht), nie aber

Möglichkeit ihres vollsten Ausbruches unterdrücken, welcher endje nach dem Interesse der Zeittendenz, zu jedem verderblichen le in das Spiel gesetzt werden kann. Mit Grauen und Schauder n von je die größten Dichter der Völker diesem furchtbaren unde; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zauberhe, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu en, und Aischylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die ndigten Erinnyen als göttlich verehrungswerthe Eumeniden zu Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen. Dieser Abgrund es, den der große Calderon mit dem himmlischen Regenbogen dem Lande der Heiligen überbrückte, aus dessen Tiefe der ungee Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, um ihn, von r Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes, zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen; an dessen weise ausfenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen Goethe den Tempel : Iphigenia aufbaute, Schiller den Gotteswunderbaum seiner frau von Orleans pflanzte. An diesen Abgrund traten die ischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die den Wunden der Menschheit; hier schuf Mozart seine Meister-, und hierher sehnte sich ahnungsvoll Beethoven, um dort erst höchste Kraft bewähren zu können. Aber an diesem Abgrunde, die großen, heiligen Zauberer von ihm weichen, tanzen auch furien der Gemeinheit, der niedrigsten Lüsternheit, der scheußen Leidenschaften, die tölpelhaften Gnomen des entehrendsten Bes. Bannt von hier die guten Geister — (und es kostet euch g Mühe: ihr braucht sie nur nicht vertrauensvoll anzurufen!) — berlaßt ihr den Schauplatz, auf welchem Götter wandelten, den ußigsten Fratzen der Hölle, — und diese kommen von selbst, auch rufen — denn sie sind immer heimisch da, von wo sie eben nur h die göttliche Herabkunft verscheucht werden konnten.

Und dieses Ungeheuer, dieses Pandämonium, dieses furchtbare ter überlaßt ihr gedankenlos dem Betriebe durch eine handwerks-

mäßige Routine, der Beurtheilung durch verdorbene Studenten, dem Belieben des vergnügungssüchtigen Schranzen, der Anleitung durch abgenutzte Bureauschreiber? — Dieses Theater, vor welchem mit sehr richtigem Blicke die protestantischen Geistlichen des vorigen Jahrhunderts wie vor einer Schlinge des Teufels warnten, von dem ihr heute mit Geringschätzung euch abwendet, während ihr andererseits es mit Glanz und Prunk überhäuft, und — sobald irgend eine große Gelegenheit kommt — immer noch nichts weiter ersinnen könnt als eine „Theatervorstellung", um euch in Pracht dabei zu zeigen? —

Und ihr wundert euch, daß mit bildender Kunst, mit poetischer Litteratur, mit Allem, was auf Schönheit und Bedeutendheit im Geistesleben einer Nation zielt, es nicht vorwärts gehen will, und der Rückschritt jedem Fortschritte sogleich nachfolgt? Wie wollt ihr denn nur eine Ahnung von wahrer Kunstwirkung auf das Volk fassen können, wenn ihr an diesem Theater achselzuckend vorübergeht, oder — schlimmer noch — augenzwickernd darin sitzt? —

Genug der Fragen! Das Ziel unserer Untersuchungen muß dem Leser nun wohl klar geworden sein. Indem wir uns vornahmen, die unvergleichliche Bedeutung des Theaters an seiner Wirksamkeit im gränzenlos verderblichen, wie im gränzenlos förderlichen Sinne nachzuweisen, und für die Sicherung seiner erhabensten und wohlthätigsten Wirksamkeit das gleiche königliche Beispiel anzurufen, welches für bildende Kunst und Wissenschaft bereits so schön und zuversichtlich von zwei erleuchteten Fürsten Bayerns gegeben ward, bekennen wir, nicht ohne Grauen einen Boden der öffentlichen Besprechung zu betreten, welchem jeder wahrhaft gebildete Deutsche seit länger fern bleiben zu dürfen sich glücklich gepriesen hat. Von dem Verfalle des deutschen Theaters ist Alles gesagt, wenn man die unleugbare Thatsache bekräftigen muß, daß der letzte Rest wahrhaft deutsch gebildeter Männer in jedem Fache sich Nichts mehr vom Theater verhofft, und kaum sein Vorhandensein noch beachtet. Stillschweigend erkennen dieß auch alle die Litteraturpoeten an, die sich

ngs wieder mit dem Theater einließen; denn die gegen ihre en Leistungen wiederum auffallende besondere Schwäche ihrer ischen Elaborate ist, da sonst umgekehrt große Dichter ihr s im Drama leisteten, nur dadurch erklärlich, daß sie bei ihrer n Meinung vom Theater sich mit dessen heutigen Anforderungen nn auf gleichen Fuß zu stellen glaubten, wenn sie ihre eigene tion so weit herabdrückten, wie etwa Goethe dieß vermeinte zu müssen, wenn er Operntexte schrieb. Mit großem Eifer sind für das Theater nur solche Kräfte thätig geblieben, mit denen ße Berührung von Seiten eines ernstlich Gesinnten sofort zu röbsten und lächerlichsten Misverständnissen führen muß. Den- sei auf diese Gefahr hin der Versuch gewagt; denn ohne ihn wiederum Diejenigen nicht zu erkennen, welche heute, abseits der nden Öffentlichkeit, der schmerzlichen Pflege gleich trauriger Er- isse, wie sie uns sich erschlossen, still nachleben. An sie, die Unbekannten, dennoch aber, wie wir aus mancher erhebenden ung zu schließen haben, vorhandenen Freunde einer edlen Ge- g unseres öffentlichen Kunstlebens, wenden wir uns; denn in- ir, zur Ergänzung und wahren Fruchtbarmachung der einzigen roßherzigen Bemühungen, welche für deutsche Kunst und Wissen- von München ausgingen, jetzt für Krönung des Begonnenen die Erhebung des deutschen Theaters zu der ihm von unseren Geistern angewiesenen Bedeutung, das befeuernde Beispiel des nen Erben jener beiden großen Wohlthäter des deutschen Geistes n, pflanzen wir eine Fahne auf, deren Schatten das Gemeine htsvoll fern zu bleiben hat.

VII.

Auch für die eingehenderen Untersuchungen, welche
Folgenden über das deutsche Theater anzustellen
halten wir die allgemeine Titelbezeichnung dieser Aufsätz
Kunst und Deutsche Politik", bei. Der Grund hiervon
der Ursache der vorausgesehenen Verwunderung sehr
darüber zusammenfallen, daß diese Schmarotzerpflanze
Kulturzustände, als welche das Theater erscheint, mi
Etwas zu thun haben sollte, da es schon schwer zu begr
das Theater selbst mit der eigentlichen Kunst gemein
Diesen, welche durch die schlechte Beschaffenheit des deutsc
in die vollständigste Verwirrung über die Bedeutung
überhaupt gerathen sind, verlangt es uns zu zeigen, de
bildende Kunst, welche, wie in unseren Blättern und Büc
ist, von ihnen einzig unter „Kunst" verstanden wird, vo
stark beeinflußt worden ist, daß ihre gegenwärtigen, de

zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen
die Geburt der Kunst bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt
i modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum
vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte
burt wieder angekommen ist. Die Wiedergeburt lebte, an den
gefundenen, studirten und nachgeahmten Werken der griechischen
auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein; zur wahr=
höpferischen Kraft der antiken Kunst kann sie nur dadurch ge=
daß sie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene
kraft schöpfte. Ganz wie zu der in symbolisirender Konvention
wegenden Tempelcäremonie die Aufführung eines Aischyleischen
's sich verhielt, nimmt sich die ältere plastische Kunst der
n im Vergleich mit den Werken ihrer Blüthe aus: diese Blüthe
der Weise gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein,
dias als der jüngere Zeitgenosse des Aeschylos erscheint. Der
r überwand nicht eher den bindenden Zwang der symbolischen
tion, als bis Aischylos den priesterlichen Chortanz zum leben=
Drama ausgebildet hatte. Ist es möglich, daß dem durch die
geburt der Kunst neugestalteten modernen Leben ein Theater
welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise ent=
wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach,
die bildende und jede andere Kunst erst wieder an dem be=
n Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Griechen sich
e; ist dieß nicht möglich, so hat auch diese wiedergeborene
sich ausgelebt. — Die Italiener, bei welchen die wiedergeborene
ihren Ausgang nahm und ihre höchste moderne Blüthe er=
fanden das Drama der christlichen Kirche nicht; aber sie er=
die christliche Musik. Diese Kunst, so neu wie das Aischyleische
für die Griechen, trat in die gleiche Wechselbeziehung zur ita=
en bildenden Kunst (daher vorzüglich Malerei), wie das Theater
echischen bildenden Kunst (daher vorzüglich Plastik). Der Ver=
rch die Musik zur Rekonstruktion des antiken Drama's zu ge=

langen, führte zur Oper: ein verunglückter Versuch, welcher l
fall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildende
nach sich zog. Aus dem eigentlichen Volksgeiste ward dag
Drama neu geboren. Wie Thespis mit seinem Karren
griechischen Tempelfeier verhielt, so verhielten sich die
Gauklerbanden zu der schmerzlich erhabenen Feier der heiligen
hatte der katholische Klerus bereits dazu gegriffen, diese ern
durch die Mithilfe Jener volksthümlich zu beleben; hatten die
Spanier auf dem hieraus bereiteten Boden wirklich das
Drama geschaffen, und der wunderbare Britte dieses mit d
halte aller menschlichen Lebensformen erfüllt, so erwachte
großen deutschen Dichtern das Bewußtsein der Bedeutung dieser
Schöpfung, um Aischylos und Sophokles über zwei Jahrtausend
weg verständnißvoll die Hand zu reichen. So an dem Quell all
neuerung und Befruchtung wahrer, volksbildender Kunst wied
gelangt, fragen wir: wollt ihr diesen Quell neu versumpfen
Pfütze für die Ernährung von Ungeziefer werden lassen? D
bis zu diesem Theater unserer größten Dichter vordrang, wa
einzige und wahrhafte Fortschritt im Entwickelungsgange der n
geborenen Kunst: was ihn bei den Italienern aufhielt, ja g
ablenkte, die Erfindung der modernen Musik, ist — Dank wie
den einzig großen deutschen Meistern — endlich das letzt ermögl
Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, vor
Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben
Jede Möglichkeit ist gewonnen, das Höchste zu erreichen: ein
platz ist da, vor welchem sich durch ganz Europa allabend
Volk zusammendrängt, wie von unbewußtem Verlangen getrieb
wo es nur zu müßigem Ergetzen angelockt wird, die Lös
Räthsels alles Daseins zu erfahren, — und ihr bezweifelt r
hier wirklich das Einzige zu gewinnen ist, dem ihr verge
jedem Irrwege ziellos nachzustreben euch abmüht? —

Wollen wir nun versuchen, diesem Theater, an dessen Beruf bei
ständigen wie bei Unverständigen die größten Zweifel bestehen, ge-
liche Bahnen auszufinden, so müssen wir zuvörderst die besondere
genthümlichkeit der mimischen Kunst und ihres Verhältnisses zu den
lich giltigen Kunstgattungen näher in das Auge fassen.

Was ein besonnener Überblick der geschichtlichen Beziehungen des
heaters zur Entwickelung der Künste im Allgemeinen so ersichtlich
deckt, das erklärt sich nämlich andererseits deutlich und überzeugend
derum aus einer genauen Erwägung der theoretischen Beschaffenheit
hier in Beziehung zu einander tretenden menschlichen Kunstfähig-
en. — Offenbar entspringt jeder Kunsttrieb zu allererst aus dem
chahmungstriebe, aus welchem sich dann der Nachbildungs-
entwickelt. Unter immer komplizirterer Vermittelung bildet der
stiker, endlich der Litteraturpoet Dasjenige nach, was der Mime
unmittelbar an sich selbst nachahmt, und dieses zwar mit der
täuschendsten Bestimmtheit. Durch gesteigerte Vermittelung ge-
t der Litteraturpoet zu dem Material der Begriffe, aus welchem
die Nachahmung des Lebens konstruirt, der bildende Künstler zu
Material der ästhetischen Formen: die beabsichtigte Täuschung,
welche es zu gar keiner Wirkung in allen diesen Künsten gebracht
, kann demnach hier nur durch das Mittel einer Übereinkunft ge-
en, welche sich für den Künstler auf die Gesetze der Technik, für
Publikum auf denjenigen Grad erlangter Kunstbildung bezieht,
möge dessen es fähig ist, auf jene Gesetze der Technik willig einzu-
hen. Nun ist zu beachten, daß das wichtigste Glied der Vermitte-
ng für die vom bildenden Künstler wie vom Litteraturpoeten zur
rstellung gebrachte Vorstellung nicht der unmittelbare Lebensvorgang,
ndern für den Ersteren der durch lebendige Nachahmung ihm selbst
zu ästhetischer Beurtheilung gebrachte, für den Letzteren sogar der
noch durch Überlieferung ihm zugeführte, somit nicht der natür-
he, unmittelbare Akt oder Vorgang des Lebens ist. Was aber dem
denden Künstler das Modell, dem Litteraturdichter der berichtete

unmittelbar den ihm vorschwebenden Lebensvorgang zur
zu bringen, darauf wird es dem Dichter ankommen müsse
kommt es für den Zweck unserer Untersuchung nun dara
der Natur des Mimen selbst nachzuweisen, was diesem wie
thut, um, trotz seiner so ungemein vermögenden Kun
Wahrheit doch erst aus — einem Affen ein Mensch zu

Was die Kunst des Mimen in den Augen der and
so tief stellt, ist dasselbe, was seine Leistungen und Wirk
gemein macht. Jeder Mensch fühlt sich dem Schauspiel
jeder Charakter ist irgend einem Affekte zugänglich, in we
Miene, Gebärde, Haltung und Sprache unwillkürlich
nachahmt: die Kunst besteht nur darin, dieß ohne Affekt
zu thun. In diesem Sinne glückt dem gewöhnlichen M
Lügen die Selbstverstellung; allein aber auch einen ande
ohne Affekt und absichtlich, so täuschend nachzuahmen, da
vor sich zu haben glaubt, dieß mit anzusehen setzt die
Verwunderung, welche um so angenehmer ist, als die
gleichen Kunstfertigkeit Jeder in sich selbst verspürt, und
einer höchst wirkungsvollen Ausbildung derselben ge
Deßhalb hält sich auch ein Jeder für befähigt, über
eines Schauspielers zu urtheilen. — Nun denke man
Modell des Malers und Bildhauers zu fortgesetzter B

ewordene Modell endlich zur Korporation sich gestaltend, das iner Umgebung in gleicher Weise wie seine Gebärde e zu realer Täuschung herrichtend, — so läßt sich leicht daß es hiermit schon ganz allein hinreißend auf die Masse anz gleichviel, welchen Vorgang darzustellen ihm beliebt: der auber der täuschenden, lebendige Vorgänge überhaupt nach- en Maschinerie setzt Alles in diejenige angenehme Verwun- welche in erster Linie das eigentliche Vergnügen am Theater ht. Man könnte das Theater, auf dieser natürlichen Grundlage et, dem Erfolge einer geglückten Sklavenempörung, einer Um- z des Verhältnisses zwischen Herrn und Diener vergleichen. In at weist auch das heutige Theater einen ähnlichen Erfolg auf: rf des Dichters, des Bildners nicht; oder vielmehr es nimmt und Bildner in seinen Dienst: diese machen ihm zurecht, was cht; der Kritiker stellt ihm das Zeugniß aus, welches in Staaten von Negern zu erkaufen ist, und kraft dessen ein ier sich für einen Weißen halten darf: die nicht minder be- Autorität nimmt sich würdevoll der Sache an, die Majestät iren Mantel zum prunkenden Schutze darüber — und das „Hoftheater" unserer Tage steht da.

r diesem stehen nun wieder Maler, Bildhauer und Litteratur- id begreifen nicht, was sie damit zu thun haben sollen. Ahnen l, daß sie ihre Arbeiten jetzt ohne Modell, nach bloßer Ab- : von älteren, einst lebensvollen Kunststylen herausquälen müssen, enn sie doch des Modells bedürfen, dieses in jener merkwür- niversitätsschule der entlaufenen Sklaven ein ganz anderes geworden ist, und ganz anders sich zu gebärden gelernt hat, em Zwecke ihrer Kunst dienen kann? Was bleibt ihnen nun als gerade durch ihr eigenes fortgesetztes Schaffen den unge- Einfluß des Theaters auf das Ersichtlichste aufzudecken? Denn, r dieses vertrocknet ohne den wahrhaft ergiebigen Erneuerungs- nzlich, oder, wird auf Wirkung gezielt, so nimmt ihr künst-

verächtlich „theatralisch" nennen? Wir bezeichnen da gegenwärtigen Theater ausgehende Schwächung, Verbild zerrung des allgemeinen Geschmackes; zugleich aber, Theater seiner ungemein populären Wirksamkeit wegen aus auch auf die Sitten seinen unwiderstehlichen Einfl zeichnen wir dadurch einen tiefgehenden Verfall der öffent lität, von welchem zu retten ein ernstes und edles Bemüh Nur aber indem das Theater selbst ernst und bedeutend gefaßt wird, kann dieser Bemühung Erfolg versprochen w

So viel für jetzt über die Macht des Theaters; wi kommen sein wird, können wir erst erkennen, wenn wir dieser Macht richtig auffaßten, und dieses thun wir nur wir sie, ohne falsche Verachtung, der mimischen Kunst selbst

---

VIII.

Als wir im Verlaufe der vorangehenden Untersuchung das Ver=
niß des nur nachahmenden Mimen zu dem wirklich nachbildenden,
enden Künstler als demjenigen des Affen zum Menschen ähnlich
chneten, hatten wir Nichts weniger im Sinne, als eine eigent-
Geringschätzung seiner Eigenschaften. Wie nahe auch immer,
ntlich in der erregteren Sprache des Affektes, ein solcher Aus=
bei ähnlichen Vergleichungen liegen möge, so bestimmte uns doch
der ganz andere Beweggrund, aus einem der populärsten Fassungs=
naheliegenden Verfahren der Natur das treffendste Analogon
das von uns zu erörternde Verhältniß zu gewinnen. Wollte sich
dichtende Künstler schämen, als zur Nachbildung der Natur be=
iten ursprünglich nur nachahmenden Mimen sich zu erkennen, so
te der Mensch sich nicht minder schämen, in der Natur sich als ver=
tigen Affen wieder zu finden: hieran würde er aber sehr thöricht
, und beweisen, daß es mit Dem, wodurch er sich vom unver=
ftigen Affen unterscheidet, bei ihm nicht sehr weit her sei. — Sehr
voll wird das angezogene Analogon aber dadurch, daß wir, unsere
unft vom Affen zugegeben, uns nun fragen müssen, warum die
ur ihren letzten Schritt vom Thiere zum Menschen nicht vom

Elephanten oder vom Hunde aus machte, bei welchen wir doch entschieden entwickeltere intellektuale Anlagen antreffen, als beim Affen? Diese Frage können wir nämlich, für unseren Zweck sehr ersprießlich, durch die andere Frage beantworten: warum aus einem Gelehrten kein Dichter, aus einem Physiologen kein Bildhauer und Maler, ja — um der bekannten aus schönem Munde einem Czaren gegebenen Antwort zu gedenken — aus einem russischen Staatsrath keine Ballettänzerin werden kann? — Es liegt in der Entscheidung der Natur für den Affen zu ihrem letzten und wichtigsten Schritte ein zu tiefem Nachsinnen aufforderndes Geheimniß: wer es vollständig ergründete, könnte uns vielleicht Aufschluß darüber geben, warum die weisesten Staatseinrichtungen zerfallen, ja die erhabensten Religionen sich überleben, um dem Aberglauben oder dem Unglauben zu weichen, während die Kunst ewig neu und jung aus den Trümmern des Daseins hervorwächst.

Nach der Bedeutung, welche wir hiermit diesem Thema beilegten, dürfen wir hoffen, uns keinem aufreizenden Misverständnisse mehr auszusetzen, wenn wir für unsere weitere Untersuchung zunächst an das Analogon von Affe und Mensch allen Ernstes noch anknüpfen. In ihm glauben wir nämlich, wenn wir dabei das Verhältniß der nur nachahmenden zu der nachbildenden Kunstfähigkeit des Menschen festhalten, zugleich ein sehr förderliches Licht zur Beleuchtung des Verhältnisses des Realismus und des Idealismus in der Kunst, von welchen leichthin so viel geredet wird, gewonnen zu haben.

Was den bildenden und dichtenden Künstler bei der Berührung mit dem Mimen zurückschreckt, und mit einer nicht ganz dem Widerwillen des Menschen gegen den Affen unähnlichen Empfindung erfüllt, ist nicht Das, wodurch er von diesem verschieden, sondern Das, worin er ihm ähnlich ist. Auch was der eine nachbildet, der andere nachahmt, ist das Gleiche: die Natur; der Unterschied liegt in dem Wie und dem angewendeten Mittel. Der Bildner, welcher das Modell, der Dichter, welcher den berichteten Vorgang nicht in voller Wirklich-

geben kann, verzichtet auf die Darstellung so vieler Eigen-
:nes Gegenstandes, als ihm zu opfern nöthig dünkt, um
eigenschaft desselben in so potenzirter Weise darzustellen,
der Charakter des Ganzen sofort erkennbar wird, und so
Blick an dieser einen Seite sich Das zeigt, was durch die
llung aller Seiten des Gegenstandes nur der physiologischen,
künstlerischer Anschauungsweise, der ästhetischen Beurthei-
ist: eben der des bildenden und dichtenden Künstlers, ver-
:rden kann. Durch diese Beschränkung gelangt der Bildner
ichter zu jener Steigerung des Gegenstandes und seiner
, welche dem Begriffe des Ideales entspricht, und durch
: geglückte Idealisirung, d. h. Realisirung des Ideales,
e eine Wirkung, welche die unmögliche Erschauung des
es von allen Seiten seiner räumlichen und zeitlichen Er-
:n dem Sinne vollständig ersetzt, daß diese Art der Dar-
gleich als die einzig erfolgreiche, ja nur mögliche des an
sehbaren wirklichen Gegenstandes erkannt wird.

:eser idealen, einzig wahren Kunst tritt nun aber der Mime
llen Thatsächlichkeit der räumlich und zeitlich sich bewegen-
nung, und macht dem vom Bilde auf ihn Blickenden etwa
kenden Eindruck, wie das Spiegelbild, welches aus dem
usteigen und im Zimmer vor uns auf und ab schreiten
ir den ästhetischen Hinblick muß diese Erscheinung etwas
espenstisches haben; und lernt man die Kunst des Mimen
ungen, wie sie großen Schauspielern zu jeder Stunde ge-
:n, kennen, — sehen wir, mit einem Garrick zu Gaste
diesem Augenblicke einen verzweifelten Vater mit seinem
e in den Armen, im andern einen geldverscharrenden Geiz-
einen seine Frau prügelnden betrunkenen Matrosen, so
erfüllt von der Idealität der reinen bildenden und dich-
ist, wohl leicht der Athem und zugleich die Lust vergehen,
:chtbaren Menschen gemüthlich scherzend auf das Wohl der

Kunst anzustoßen, wozu dieser wiederum jederzeit höchst willfährig ist. — Ist dieser Mime ein unvergleichlich Höherer, oder ein unter allem Vergleich Geringerer? Wohl weder das Erstere noch das Letztere: nur ist er ein durchaus Anderer. Er stellt sich euch als das unmittelbare Glied der Natur dar, durch welches diese absolut realistische Mutter alles Daseins in euch das Ideal berührt. Gleichwie keine menschliche Vernunft den alltäglichsten und gemeinsten Akt der Natur auszuführen vermag, diese aber doch nie müde wird in immer neuer Fülle der Erkenntniß der Vernunft sich aufzudrängen, so zeigt der Mime dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menschlichen Daseins, um von ihm, der keine einzige dieser Möglichkeiten erfinden könnte, verstanden und selbst zu einem höheren Dasein erlöst zu werden. — Dieß ist der Realismus in seinem Verhältniß zum Idealismus. Beide gehören dem Gebiete der Kunst an, und ihre Unterscheidung liegt in der Nachahmung und der Nachbildung der Natur.

Wie weit es der Realismus der Kunst in diesem Sinne, gänzlich ohne Berührung mit dem Idealismus, bringen kann, ersehen wir an der theatralischen Kunst der Franzosen, welche ganz selbständig sich zu einem solchen Grade von Virtuosität entwickelt hat, daß das moderne Europa einzig nach ihren Gesetzen sich richtet. Sehr hilfreich für die weitere Durchführung des zuvor aus dem Gebiete der Physiologie angezogenen Analogons erscheint uns ein Ausspruch Voltaire's, mit welchem er seine Landsleute als eine Mischung von Affen und Tigern bezeichnet. Es ist in der That auffallend, daß dieses Volk den anderen Völkern Europa's hauptsächlich unter zwei typischen Charakterzügen schnell erkenntlich geworden ist: zierlich bis zur läppischen Gewandtheit, namentlich hüpfend und plaudernd: anderntheils grausam bis zum Blutdurst, wüthend zum Angriffe springend. Einen solchen springenden und zugleich zierlich hüpfenden Tiger zeigt uns die Geschichte als den eigentlichen Begründer der modernen französischen Civilisation: Richelieu (nicht minder wie sein großer Vorgänger Sully

leidenschaftlich gern Ballet, und machte sich, wie uns erzählt
durch einen skandalösen Tanz vor der Königin von Frankreich
lächerlich, daß er seinen ganzen Ärger hierüber als Tiger
Das war der Mensch, vor dem kein edler Kopf in Frankreich
m Rumpfe feststand, und der zugleich die allmächtige Akademie
te, durch welche er den französischen Geist in die heute noch
herrschenden Gesetze einer bis dahin ihm ganz fremden Kon-
zwängte. Alles gestatteten diese Gesetze, nur nicht das Auf-
der Idealität; dagegen eine Verfeinerung des Realismus,
lmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens, wie sie nur
die erfolgreiche Anleitung der von Voltaire gerügten Affen-
einer Landsleute zur Nachahmung höfischer Lebensformen erreicht
konnte. Unter diesem Einflusse gestaltete sich das ganze wirk-
eben im theatralischen Sinne, und das eigentliche Theater unter-
ich vom wirklichen Leben nur dadurch, daß, wie zur gegenseitigen
altung, Publikum und Schauspieler zu Zeiten die Plätze wechselten.
ist vielleicht schwer anzugeben, ob der Grund zu dieser Ausbil-
es Lebens ein allgemeines Talent der Franzosen zum Theater
r ob durch die konventionelle Verkünstelung des Lebens alle
sen nun auch erst zu talentvollen Schauspielern wurden. Der
ist wirklich der, daß jeder Franzose ein guter Schauspieler ist,
b denn auch das französische Theater mit all' seinen Gewohn-
Eigenheiten und Anforderungen in ganz Europa wiederum nur
hmt wird. Nun wäre dieser Erfolg für Europa gerade nicht
bel, wenn es der theatralischen Kunst in Frankreich möglich ge-
wäre, sich selbst durch Aufnahme des Ideales des Bildners
ichters dem eigentlichen Zwecke des Theaters im hohen Sinne
ern. Nicht ein Stück von idealer Richtung oder Bedeutung ist
für die französische Bühne geschrieben worden; dagegen blieb
heater immer nur auf die unmittelbare Nachahmung des realen
angewiesen, was ihm eben so merkwürdig leicht fiel, weil das
selbst wiederum nur eine theatralische Konvention war. Selbst

da, wo für die Darstellung gesellschaftlich erhöhter oder g
entrückter Lebenssphären die ideale Richtung noch jeder bi
Nation ganz von selbst sich dargeboten hat, und erst gerade
vollständig, wurde es von dieser Richtung durch ein Tr
Konvention abgelenkt. Damit es immer nur bei der Na
der Realität bleiben könnte, wurde der Versailler Hof, welcher
ganz nach theatralischen Effektanforderungen konstruirt war,
ziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten; es
Thorheit und absurder Geschmack erschienen, die griechischen
mischen Heroen, wollte man sie in höchster Würde darstellen,
habenere Sprache reden, noblere Attitüden annehmen, überhaup
denken und handeln zu lassen, als den großen König und sein
die Blüthe Frankreichs und des großen Jahrhunderts. Mu
endlich Gott selbst sich dazu verstehen, mit dem höflichen „Vou
geredet zu werden.

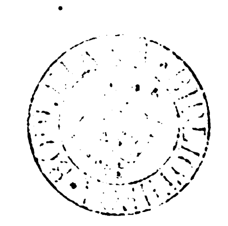
So hoch nun also auch der französische Geist sich über d
meine Leben zu erheben trachten mochte, die erhabensten S
seiner Imagination waren überall durch greifbare und sichtbar
Lebensformen begränzt, welche nur nachzuahmen, nicht aber
bilden waren: denn nur die Natur ist das Objekt der ächt
Nachbildung, während die Kultur nur Gegenstand der mech
Nachahmung sein kann. Ein unseliger Zustand, in welchem
haftig nur eine Affennatur sich wohl fühlen konnte. Gegen ih
keine Empörung des Menschen möglich; denn dieser tritt er
seinen Blick auf das Ideal aus dem Kreise der Natur selbst
heraus. Aber der „Tiger" konnte auf Empörung verfallen. N
sein Weibchen um die Guillotine abermals — getanzt (denn
Tanz geht es nun einmal beim Franzosen nicht ab!), und e
im Blute der Gesetzgeber seiner Kultur sich berauscht (wir kenn
Ehrentrank des Pariser Septemberfestes!), war diese wilde
nicht anders zu bändigen, als durch Loslassen auf die Nachbar
Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: dies

mbol des neuen Frankreichs. — Ohne Theater war aber der Tiger ht zu bändigen: der Affe mußte zur Zähmung helfen. Jahrhunderte durch, bis zur Revolution, als der schlechteste Soldat bekannt und solcher namentlich von den Deutschen verspottet, gilt die französische mee seitdem für die beste. Wir wissen, daß dieser Erfolg einerseits ich eine alles Selbstgefühl zermalmende Disciplin, andererseits durch e glückliche Verwebung der Interessen der Tiger= wie der Affen=tur bezweckt und aufrecht erhalten worden ist: das neue Trugbild, ches an die Stelle des ehemaligen Versailler Hofnimbus getreten, die genügend bekannte, spezifisch französische „Gloire", deren wir r nur insoweit zu erwähnen haben, als in ihr eben ein neuer Aus=ck für dieselbe theatralische Konvention gewonnen ist, welche nun mal bei dem Franzosen an die Stelle der Natur getreten ist, und r welche hinaus er gar nicht sich versetzt denken kann, ohne, wie schon früher einmal es ausdrückten, zu glauben in das Chaos en zu müssen.

Welche merkwürdigen Veränderungen die Umtaufe des franzö=en Charakters durch die Revolution bei diesem großen und zu so tenden Geschicken bestimmten Volke hervorgebracht hat, dieß chten wir gern von einem hierzu berufenen Kulturhistoriker, der mit uns auf den gleichen Standpunkt stellen könnte, eingehender chtet zu sehen. Die Mischungen und Brechungen dieses Volks=kters, den wir bei so episodischer Betrachtung natürlich nur nach er typischen Allgemeinheit, wie aus der Vogelperspektive, überblicken nten, zeigen bei sehr naher Beurtheilung gewiß nicht mindere An=en zur Bildung des Reinmenschlichen, als deren sonst bei den Glie=n der europäischen Völkerfamilie anzutreffen sein mögen. Immer=t wird gerade der sehr frei blickende Franzose mit besonderer Ver=eiflung auf die Möglichkeit einer völligen Neugeburt des Charakters es Volkes sehen. Er muß sich im Betreff des heutigen Zustandes tehen, daß ihm vor der Zerstörung des Trugbildes der „Gloire" igt, weil er nicht weiß, ob hinter dieser glänzenden Theaterdekoration,

würde sie hinweggezogen, nicht der Tiger wieder hervorspring
Er wäre vielleicht damit zu beruhigen, daß hinter dieser,
außen bemalten Theaterkoulisse, schon jetzt der mit der r
wand derselben sehr wohl vertraute hüpfende Affe stehe.
trösten würde, zu finden, daß die Eitelkeit und der Lei
selbst der militärischen Bravour seines Volkes so sehr zu st
men, vielleicht nicht minder als die imperiale Disciplin zur
des Tigers verholfen haben, und, da das Vergnügen dem
so über Alles geht, daß er auch die Kunst nur unter der
Amüsements versteht, am Ende auch jetzt ihr altes polizeil
gern allein wieder zu übernehmen befähigt sein dürften?

Doch genug! Möglicherweise finden wir noch einen
Trost. Wenden wir daher von den Franzosen, bei denen w
wie Theater und theatralische Virtuosität zu gewahren hat
jetzt nach Deutschland zurück, um zunächst in genaueren Au
zu nehmen, wie dieses Theater und seine Virtuosität auf
heimischen Boden sich ausnimmt.



IX.

„Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit!
Beides gelang dir; doch nie glückte der gallische Sprung!"

So ruft Schiller dem deutschen Genius zu.

Doch wie, wenn der Bär tanzen sollte wie der Affe, um sein zu verdienen? — Ein widerlicher Anblick, lächerlich und traurig leich! —

Das deutsche Tempo ist der Gang, das „Andante", welches deß- auch in der deutschen Musik sich so mannigfaltig und ausdrucks- entwickelt hat, daß es von Musikfreunden mit Recht für die tliche deutsche Musikgattung, seine Erhaltung und sorgsame Pflege eine ästhetische Lebensfrage des deutschen Wesens erklärt wird. diesem gelassenen Gange erreicht der Deutsche mit der Zeit Alles, vermag das Fernstliegende sich kräftig anzueignen. Deutsche ner lernten und lehrten in Italien; im deutschen Dichter lebten großen Spanier fort, als sie von der Bühne ihrer Heimath durch französischen Einfluß verdrängt worden; und während den Eng- dern die Aufführungen ihres Shakespeare zu Circus-Evolutionen worden, erklärte der Deutsche aus diesem ihren Wunder sich die schliche Natur. Mit diesem Gange erreichte Goethe, vom Götz

zum Schutze gegen die Rauheit des Klimas und der Ze
fen, um dem kräftig schlanken Leibe, dessen Anlage zu
selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenomme
mann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewah
adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschri
den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrth
Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zartesten S
dahinsiechenden Herzen zur Erkenntniß und Verkündigung des
Mysteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen G
welches, sollte einst die Religion von der Erde verschwun
das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig erhalten
lange Goethe's „Faust" nicht verloren ging.

Wie sonderbar, daß, wenn unter deutschen Litteratur-
die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich G
Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist
wird. Hatte Goethe selbst durch Aussprüche hierzu Veranl
geben, so ist doch aus dem ganzen Charakter der Goethe'schen
tivität, namentlich aber aus seinem Verhalten zum Theater z
wie wenig mit solch' einer Bezeichnung das Richtige gesagt is
bar verhielt er sich, im Betreff seiner eigentlichen hohen Sch
zum Theater viel mehr als Idealist, wie Schiller: denn

Mephistopheles dem als Gewölk dahinschwebenden Zaubermantel ...ena's nachsieht. Er lebte eben länger als Schiller, und verzweifelte der deutschen Geschichte: Schiller lebte kurz genug, um nur den ...eifel zu hegen, welchen zu bekämpfen er so edel sich eben bemühte. ...e hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen gethan, ... Schiller für das deutsche Theater that. Zeichnet sich in dem Gange der dichterischen Entwickelung das ganze ideale Leben des deutschen ...es ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die ...chte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung ...er populär-idealen Kunst zu erkennen. Es dürfte zwar schwer ... zwischen den bereits von voller dichterischer Größe erfüllten ...bern" und „Fiesko" und dem rohen Geiste der Anfänge des ...schen Theaters im sogenannten englischen Komödiantenwesen ... Vergleich zu ziehen: bei jedem Vergleiche des Schaffens unserer ...en Meister mit den ihnen aus dem verwahrlosten Volksleben ...genkommenden Erscheinungen werden wir aber stets auf dieses ...ige, gänzlich unausgleichbare Misverhältniß stoßen. Besser ... sich die Übereinstimmung von da an, wo wir an Schiller ... den Erfolg seiner Beobachtung der Eigenschaft und Fähigkeit ...Theaters wahrnehmen. Dieser ist in „Kabale und Liebe" un-...bar: vielleicht ist dieses Stück der zutreffendste Beleg dafür, ...bei voller Übereinstimmung zwischen Theater und Dichter bis-...n Deutschland geleistet werden konnte. — Bis zur natur-...en Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es ...trefflichen, wahrhaft deutsch athmenden Schauspieler der glück-...n Epoche der Neugeburt auch des deutschen Theaters gebracht: ...bewiesen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere ...on, und machten der deutschen Natur, für welche Lessing seine ...ischen Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Blieb ihnen das ...al aller Kunst unkenntlich, so ahmten sie doch mit realer Treue ... biedere, ungeschminkte Natur nach, von deren Einfachheit, ...zensgüte und Gefühlswärme es sich sehr wohl endlich auch nach

der großen Dichter herunterbrachte. Wir werden auf
zurückkommen.

Für jetzt verfolgen wir Schiller bei seinem gewaltige
aus jener bürgerlichen Sphäre in das Reich der Ide
„Don Carlos“ mußte es sich entscheiden, ob der Dichter,
endlich dem Theater den Rücken wenden, oder an sein
Hand es mit sich in jene höheren Regionen ziehen sollte
dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt ersta
welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern ode
finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Mo
spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den h
zartesten Affekten mit solch' vornehmer, menschlich adeliger
zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwu
voll, und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungeme
drückend? Wie konventionell und geschraubt müssen uns b
die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lä
gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racin
Selbst Shakespeare, der doch Könige und Rüpel gleich
wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hier kein ausreiche
denn die vom Dichter des „Don Carlos“ beschrittene
Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Britten noch n
Und mit Absicht verweilen wir hier nur bei der Sprache,
der Personen des „Don Carlos“; weil wir uns eben soglei

einem hoffnungsvollen Grade: denn hier zeigte sich, wie im Dichter auch im Schauspieler, die ideale Anlage des Deutschen. Sein Ausgangspunkt blieb die naturgetreue Nachahmung des wirklich vertrauten, derum der natürlichen deutschen Sitte entsprechenden bürgerlichen lens, — des „Andante": was von hier aus zu gewinnen, war der re Schwung, die zartere Leidenschaft des erhabeneren „Allegro"; sie ten zu erreichen, denn Schiller's Gebilde trugen keine gemachte, ntionelle, unnatürliche, sondern die wahre, naturadelige, rein menschgemüthvolle Vornehmheit an sich. Diese Schauspieler waren so enhaft in der Beurtheilung ihrer Fähigkeiten, daß sie durch die ution der ungewohnten, unbürgerlichen Jamben in Unnatur und tation zu verfallen fürchteten; um sich auf der neuen Bahn gezu bleiben, zogen sie als Studie es vor, diese Jamben in Prosa schrieben sich zunächst vorzulegen, und so erst allmählich, nachdem Naturaccent der Rede gesichert, zur Aneignung des rhythmischen os' vorzuschreiten, — ungefähr so, wie es vernünftig wäre, in der Oper, möge der Text noch so trivial sein, dieser von Sängern erst richtig zu sprechen erlernt würde, ehe es zum Eindes Gesanges kommt. Die an sich wahrlich nicht unliebenswürGefahr lag bei dem Fortschreiten in dieser Entwickelungsphase der chen Schauspieler nur darin, daß der gründliche Natürlichkeitsbeim Affekt nicht in groteske Heftigkeit und allzu wahre Sinnkeit ausarte. Goethe und, ihm verständnißvoll zur Seite sich nd, Schiller griffen zu demselben Mittel, zur Bändigung dieses rungestüms, welches die Gesetzgeber des französischen Theaters dauernd angewendet hatten, um ein- für allemal jede Natur aus zu verbannen. Sehr belehrend ist es, wie in diesem Bezug Benj. tant in seinen „Réflexions sur le théâtre Allemand" sich aust: das Naturwahre des deutschen Theaters, welches er, da es mit solcher Reinheit, Treue und zarten Gewissenhaftigkeit in bung kommt, höchlich bewundert, glaubt er den Franzosen fortt für unerlaubt halten zu müssen, da einerseits diese nur auf

das Nützliche, d. h. den theatralischen Effekt, ausgingen, andererseits in der Anwendung des Naturwahren ein solch' starkes Effektmittel läge, daß, gäbe man ihnen dieses frei, Nichts wie solche Effekte von ihnen angewendet werden würden, und unter ihren Übertreibungen nach dieser Seite hin alle Wahrheit und guter Geschmack, ja selbst alle Möglichkeit des wirklich Natürlichen verschwinden müßten. Die Folge der Entwickelung des französischen Theaters bei Freigebung der Regeln hat sich denn auch richtig dieser Voraussehung entsprechend herausgestellt: wir werden zu unserer tiefen Beschämung zu ersehen haben, wie auch hieraus, unter der Herrschaft der Reaktion gegen den deutschen Geist, der letzte Ruin der deutschen theatralischen Kunst, ja aller deutschen Kunst herbeigeführt wurde. Weise vorbeugend ließen unsere großen Dichter die Schauspieler durch Zubereitung einiger regelrechter französischer Stücke die Vortheile der Kultur auch für die Kunst empfinden lernen, um so, es vor der Skylla wie der Charybdis bewahrend, als muthige Odysseuse das Schiff des deutschen Theaters, welches die letzte und höchste Glorie der lange duldenden Nation tragen sollte, in den Hafen seiner neuen, idealen Heimath zu steuern.

Nun schufen und wirkten die Herrlichen in neu belebter Hoffnung andauernd zusammen: über der Freude an Schiller's Schaffen vergaß Goethe selbst zu dichten, und half dem Theater nur desto förderlicher. So entstanden, in unmittelbarster bildender Wechselbeziehung zu dem Theater, diese hehren Dramen, die, wie jedes von ihnen, vom „Wallenstein" bis zum „Tell", eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete, nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutschen Geistes dastehen. Und dieß ward mit dem Theater vollbracht. Ohne große Genie's in ihren Reihen auftauchen zu sehen, war die ganze Körperschaft der Schauspieler jetzt vom Geiste des Ideales angehaucht, und ihr Erfolg zeigte sich in der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildete jener Zeit, die Jugend, das Volk für das Theater ergriff, da diesen nun der Geist ihrer großen Dichter fast sinnfällig

ich aufging, und sie selbst, eben durch das Theater, zu Theil-
hrer großen, menschenadelnden Ideen machte. —
hon aber nagte der Wurm an dieser Blüthe: ihre Frucht
sie nur treiben, wenn der Baum mit breiten Wurzeln
und tief in den Boden des vollen Volkslebens, überallhin
lbend und gestaltend, eindringen konnte. Wir sahen, wie die
des Volkes sich weit für diese Empfängniß öffnete: wir
ten seine Thaten, — wir lernten aber auch seinen Lohn ken-
Es ist höchst merkwürdig, und gehört dem unvergleichlichen
r der deutschen Geschichte ganz eigenthümlich an, daß, wie es
aus der Ferne, von unserer Zeit aus gesehen, erkennen läßt,
rm, der an der deutschen Kunstblüthe nagte, derselbe Dämon
r auch dem politischen Aufschwunge der Deutschen verderblich

ar es dem Czaren nicht gelungen, aus einem russischen Staats-
inen Ballettänzer zu machen, so fand er es doch möglich, aus
deutschen Possenreißer einen russischen Staatsrath zu Stande
gen. August von Kotzebue bereitete Schiller und Goethe
enen kleinen Heerde ihres ungeheuren Wirkens, dem stillen,
n Weimar, die ersten Verlegenheiten und Ärgernisse der
g und Verwirrung. Ein sonderbares, jedenfalls nicht unbegab-
ichtsinniges, eitles und schlechtherziges Wesen, das der Ruhm
tter ärgerte. All' ihr Wirken war so neu und kühn: war es
u stören? Er machte Theaterstücke von jedem Geschmack, mit
ur Etwas anzugeben war; Ritterstücke, Zoten, endlich — um
ache recht beizukommen — Rührstücke. Alles, was von
en Neigungen, schlechten Gewohnheiten und schlechten Anlagen
iblikum und Schauspielern vorhanden war, regte er auf und
s in's Spiel. Benj. Constant's Voraussehung begann sich in
zu erfüllen: das Monstrum des Melodrama's war geboren; es
mit Gewalt nach Deutschland gebracht werden, wär' es nur,
oethe durch den „Hund des Aubry“ zur Niederlegung der

Theaterdirektion in Weimar zu vermögen. Aber man wollte zur wirklichen Herrschaft des Niederträchtigen gelangen. Eine besonders neue Mischung war dazu gut. Das Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Seele hatte am „Götz", an den „Räubern", — an Shakespeare, ja Calderon, der das Derbe sehr gut auch verstand, Anstoß genommen; nur den Franzosen war es verboten worden, und zwar aus demselben guten Grunde, wie das Naturwahre, weil das Derbe ihnen nur als Obscönes geläufig ist. Die unterdrückte Natur rächte sich: was als Obscönität nicht gelitten war, kam als Frivolität zum Vorschein. Kotzebue arrangirte das „Schlüpfrige", d. h. das gänzlich Nichtige, welches sich so nichtig zeigt, daß man überall unter allen Falten Etwas sucht, bis der erregten Neugierde endlich wohlverwahrt das Obscöne gezeigt wird, — aber so, daß die Polizei Nichts dagegen sagen kann. Nun war der Typus für eine neue theatralische Entwickelung in Deutschland gewonnen. Kotzebue schrieb seine staatsräthlichen Berichte nach Petersburg über die hübsche Wendung der Dinge in Deutschland, und befand sich ganz wohl dabei. Da trat am 23. März 1819 ein Jüngling im altdeutschen Rocke zu ihm in das Zimmer, und erstach den Staatsrath vollständig zu Tode. — Eine unerhörte, ahnungsvoll merkwürdige That. In ihr war Alles Instinkt: der russische Gesandte handelte aus seinem Instinkt, als er die eigentlich nur leichtsinnigen Berichte seines Staatsrathes sich schreiben ließ; nicht minder aber Sand, welcher den deutlichen Belegen für Kotzebue's politische Unschädlichkeit nichts Anderes entgegnen konnte, als — dieser sei der Verführer der deutschen Jugend, der Verräther des deutschen Volkes. Die Gerichte zerbrachen sich den Kopf: hier mußte eine furchtbare Verschwörung vorliegen; die Ermordung des Staatsrathes war jedenfalls nur das Vorspiel; nun sollten gewiß die Staatsoberhäupter und der ganze Staat selbst mit daran. Nichts Anderes war aus dem jugendlichen Mörder herauszubekommen, als daß er seine That preise, sie jeden Augenblick wieder begehen werde, Gott danke, der ihn erleuchtet

ihn nun ruhig und heilvertrauend seinem gerechten Sühnungs-
entgegengeleite. Und hierbei verblieb er, ohne nur einen Augen-
zu wanken, während einer vierzehnmonatlichen Gefangenschaft,
eiternden Wunden zerrissen, elend auf dem Schmerzenslager aus-
streckt. — Über diese That machte sich zuerst ein geistvoller Jude,
ne, lustig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß
über fehlen lassen. Was die Nation darüber empfand, ist nicht
r; gewiß ist nur, daß Kotzebue's Geisteserben das deutsche Theater
rte. Diesem wollen wir nun ernsthaft noch etwas näher zusehen.

X.

Die Richtung, wel   das deutsche Theater unter de
schaft der von uns bereits näher bezeichneten Reaktion einschlug,
nicht wohl ohne bestimmten unmittelbaren Einfluß aus der
der politischen Macht in ihrer ganzen verderblichen Tendenz fest
werden. Die neue, verführerische soziale Stellung, welche m
Theater anwies, wurde zum wichtigsten Mittel dieses Ei
Gänzlich vom Geiste ihres Volkes abgewandt, hatten bis
Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und fra
Opern-, Ballet- und Komödientruppen gehalten: das deutsche
und Schauspiel war von dürftig sich nährenden, meistens wan
durch industrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten T
in ärmlichen Schaubuden dem eigentlichen Publikum einzig vo
worden. In ihnen konstituirte sich das Theaterhandwerk in
und üblen Sinne. Wie nun Alles unter der Einwirku
Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes einen edleren, mensch
geregten Aufschwung nahm, verfielen städtische und fürstliche Be
unter der Leitung wohlwollender und kunstfreundlicher Männer

hen der damals seine Freiheit und Würde achtende deutsche Adel vortheilhaft auszeichnete), darauf, sich dieser Truppen, in denen überraschend ernste Talente zeigten, in einem der Kunst förder- Sinne auch mit bürgerlicher Fürsorge anzunehmen. Ein schönes spiel (das wichtigste Einwirkungsmittel großer Fürsten!) hatte der ige Kaiser Joseph II. von Oesterreich gegeben: in Wien war das Hof- und National-Theater entstanden; in seinen beiden Ab- ungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballet zugleich das deutsche Schauspiel von gut verpflegten, nun in kaiserlichem stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung ver- Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater die längste Pflege und Erhaltung des dem Deutschen eigenthüm- sogenannten „Naturwahren", bis dann in neuerer Zeit auch zwar nie selbst auf das Ideale gerichtete, aber immerhin die dlage, auf welcher der Deutsche zum Idealen gelangen kann, tende Tendenz unter dem allseitigen Einflusse des Niederträch- welche sonderbare Kunsttendenz wir bald näher zu charakterisiren werden, erschlaffte und sich verdarb. Fast überall ward bald treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen itali- Oper und Ballet, auch, wo es nöthig war, französische Comédie, itten ließ), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, hen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, tistischen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es seinem e Goethe; in Berlin leitete es ein großer Schauspieler, Iffland. war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: dlichen Fortgange wären die Gebrechen aller stehenden Theater- nehmungen auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekom- ; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinne wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz anderen erfnissen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariser Pu- ms zu entsprechen haben, edel produktiv zu organisiren, mußte gefunden werden, und wäre bald gefunden worden. —

Nun aber bekam dieß Alles eine andere Bedeutung: war ermordet worden; ein Student im altdeutschen Rock erstochen. Was hatte das zu sagen? Offenbar lag etwas fängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die a Röcke abzuschaffen, und Kotzebue's Sache zur eigenen z „Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater wird z d'honneur des Hofes. Fort, Sachverständige, oder an eur Platz als unterthänige Handlanger! Der richtige Hofkav steht einzig die neue Tendenz." Wir erfuhren von einem zwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grun er Nichts davon verstünde, zum Intendanten eines Theaters wurde; er dirigirte die ihm untergebene Kunstanstalt weit Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den A allerdings werde jetzt Schiller so Etwas wie den „Tell" ni schreiben dürfen. Alles wirkte hierbei, wie ja in den meist bungen der Weltangelegenheiten, instinktiv, ohne eigentliche Bewußtsein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann man sich bestimmt darüber zu erklären hatte, was man nich Was man dagegen wollte, das stellte sich ja so leicht als g Resultat der sinnlosesten Anordnungen von selbst heraus: das beschämende Bekenntniß aussprechen?

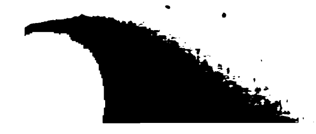
Natürlich mußte zuerst der ideale Punkt der Berühr Mimen mit dem Dichter ausgewischt werden. Das war ei Sache. Man fütterte den Mimen mit Leckerbissen, und Dichter verhungern. Nun wurde der Schauspieler und n die Schauspielerin herausgeputzt: kam aber die Sängerin die Tänzerin, dann sank selbst der vornehme Intendant auf's Knie. Warum sollte sich das der arme Komödi gefallen lassen? Der ganze Stand ward mit einem gewiß zenden Lack überzogen, der von Weitem wie ein Gemisch und Halbgöttlichkeit aussah. Was ehemals nur berühmte schen Sängerinnen und französischen Ballettänzerinnen beschie



breitete sich jetzt wie ein Duft über den ganzen armen deutschen Komö-
ntenstand aus, wo es dann den Beliebtesten und am häufigsten
latschten wie Parfüm, dem unbeachteten Nothnagel doch immer
wie Bratenduft roch. Alles, was von schlechter Anlage und
losigkeit in der Mimennatur stak, ward, wiederum mit dem
les leitenden Instinkt, angelegentlichst hervorgelockt und einzig
pflegt: widerwärtigste Eitelkeit und dirnenmäßigste Gefallsucht.
Affe in seiner abscheulichsten Gestalt war glücklich aus der
the-Schiller'schen Verpuppung herausgeschält worden, und es frug
nun endlich, was man ihm jetzt zum Nachmachen vorhalten
e? — Das war leicht, und wiederum nicht leicht. Wie für
Kleider, so für das Theater hielt man sich an die Pariser Moden.
schrieben und nachgemacht: damit war man leicht fertig, und es
auch vor. Doch nicht zu jeder Zeit. In Paris, wo jedes
Stück, allerdings von vielen verschiedenen Theatern, vor einem
wechselnden ungeheueren Publikum über hundert Mal in einem
gegeben werden kann, bringt man jährlich nicht so viel zum
schein, als das Theater einer kleinen deutschen Landeshauptstadt,
seines geringen Publikums, in einem Monat verschlingt. In
völlig übersehenen Haupt- und Grund-Gebrechen des modernen
schen Theaterwesens, dem Fehler, daß es allabendlich vor einem
demselben Publikum sich unterhaltend ausnehmen soll, — in
Übelstande, aus dem andererseits die lächerlichste Stümperhaftig-
seiner Leistungen resultiren mußte, bildete sich zugleich die Neme-
für das ganze strafwürdige Beginnen und die letzte Möglichkeit
einer Rettung vor dem gänzlichen Versinken aus.

Was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die
nkende unmittelbare Verwaltung der Höfe stellte, ward allerdings
in dem moralisirenden Einflusse erreicht, der nothwendig von
aus auf die sonst noch bestehenden, mehr oder weniger industri-
städtischen Theateranstalten sich erstrecken mußte. Die Direktionen
geringeren Theater, meistens ohne alle Subvention, lediglich

auf die Spekulation angewiesen, hatten aus den häufig abenden ihren Vortheil zu ziehen suchen müssen, indem si und Jedem, was nur Abwechselung gewährte, griffen. Weise füllte sich das deutsche Theater-Repertoire mit einer Masse von besonders zubereiteten, allen Zeiten und alle angehörenden Bühnenstücken. Da nun zu verschiedenen in verschiedenen Sprachen manches, ja vieles Vortreffli Theater geschrieben worden ist, so kam dieses nothgedru mit zum Vorschein. Die großen Hoftheater geriethen endli die gleiche Lage. Das schreckliche Gespenst: Finanz, vor Friedrich der Große in der Zukunft selbst das Papstthum i licher Weise bedroht sah, erschien auch den Hoftheater-Int Schon war die bloße Institution des neuen Hoftheaters e Kompromiß zwischen dem Hof und dem Publikum der Residenz Hof stellte ei ntlich nur den prunkenden Anschein und die M das Publiku mußte für die Noth einstehen. So bilde zwe te Mach', das Steuern votirende Unterhaus, eine der big en Erf inungen — der deutsche Theater-Abonnent Der unteri che Krieg bei Belagerungen kann in seinen nicht interes ter sein, als der wunderliche Minenkampf de Abo nenten it der Theater-Intendanz. Beide können oh seiti e Konzessionen nicht mit einander auskommen; auch bant hat sich, zumal wenn der Monarch über die Versch für Sänger und Tänzer u. s. w. übel gelaunt ist, dem zu fügen: er muß schließlich zu dem Auskunftsmittel de bedürftigen Stadttheater-Direktors greifen, mit mögli Schlechten zu Zeiten auch einmal etwas Gutes bringen; Abonnent zwar nicht nach Paris, aber doch sonst woh näheren oder ferneren deutschen Nachbarschaft gelegentlich macht, und von dort, wo irgend günstige Umstände aus einmal wirklich etwas Beachtenswerthes mit provinzieller heit zu Tage fördern, die Wahrnehmung mitbringt und kun



... Alles: Gold sei was glänze, so kommt die bisher vertretene ...liche Hauptrichtung auf das Niederträchtige dann und wann etwas ... dem Geleise, was, ärgerlich genug, zu neuen Konzessionen, ja ...lich zur völligsten Konfusion führt. Trifft es sich nun gar einmal, ... ein fremder Gesandter das Verlangen bezeigt, etwas von der im ...Lande dann und wann besprochenen romantischen deutschen Theater-...atur zu kosten zu bekommen (ungefähr wie der Kaiser von Ruß-... dem Großherzoge von Weimar sich die famosen Jenaer Stu-... gezeigt wünschte); oder findet es sich, daß selbst ein junger ... oder gar einmal der Monarch selbst nach irgend einer klassi-... Seite hin eine Schwäche zu erkennen giebt, so tritt endlich ...haos ein. Rezensenten werden um litterarischen Rath befragt, ... als Dichter herangezogen, Architekten als Dekorateure ver-...: Alles reicht sich die Hand, bezeigt sich gegenseitige Hoch-... das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunst. ... Alles gruppirt sich um den glücklichen Mimen, der nun ...sogar über Kunst und Klassizität zu faseln sich berechtigt fühlt. ...erstohlener Wink, ein Augenzwinkern des Intendanten belehrt ...war, daß das Alles nicht so gefährlich gemeint sei: worauf ... Herrschaften im Grunde ankomme, ach Gott! davon schienen ... Kunstschwätzer doch keine Ahnung zu haben. Er wisse es! ...och die Abonnenten, — das Gespenst? — Nun, sollte man ...denn nicht zur Raison bringen können? — Man hat Nichts ... Schiller und Goethe; im Gegentheil, man legt ihnen noch alle klassischen Dichter bis auf Sophokles mit zu: nur soll ... vom Schauspieler nicht verlangen, daß er das Zeug ordentlich ...endig lerne, welches man doch am Ende nur äußerst spärlich Wiederholung bringen kann, wie leider alles Übrige auch, mit dem Unterschiede, daß dieses Andere leichter auswendig ...ernen ist und sehr gut „auf den Souffleur gespielt" werden

Wirkungskreis. Der Besuch hinter den Koulissen be
Aristokratie; dafür ward für die eigentliche Stadtb
Koulisse, mit Allem was dahinter, selbst in das-Kaffee-
gebracht. Die Theilnahme an Dem, was man da erfu
bald alles andere Interesse, welches sonst eine Stadte
beschäftigen konnte. Eine Theaterheirath, eine neue Lieb
streit, ob man „herausgerufen" werden würde, Gehaltz
spiele, wie viel dafür gezahlt würde, — dieß waren je
Interessen, auf welche sich die gesellige Aufmerksamkei
schaftliche Theilnahme der gesammten Öffentlichkeit un
aller Städte richtete, in welchen, namentlich unter der
Höfe, das stehende Theater gründlich Fuß gefaßt hatte.
die Lieblinge, ihre Rivalen, der Kampf Beider, und d
sie. Jetzt ward die Schauspielerhandwerks-Redensart, d
tenwitz zum Geist, der Koulissen-Jargon zur Sprache d
und der Journalistik, in welcher sich die unsinnigsten
z. B. „selbstverständlich", welches offenbar für eine para
erfunden war, mit solcher Behaglichkeit festsetzten, daß
tiker sie endlich wirklich erklären, der Ausländer überset
glauben durfte, wenn Beides nicht unmöglich wäre. —
im Betreff des Theaters die Verbesserung der Universi

welche Hände der deutsche Handel einmal fallen, und aus welcher derlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich rekrutiren ... er würde den „Faust" nicht einmal als Buch haben drucken ...; denn jede, auch nur die entfernteste Ähnlichkeit mit einem ...stücke hätte ihn an seinem Wunderwerke von dessen Veröffent-... zurückschrecken müssen. Dafür ward denn gerade an diesem ...st" die Rache der theatralischen Niederträchtigkeit vollzogen.

Zu zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen ... großen Dichtern. Der idealistische Schiller erreichte ihn in ...iefe des ruhig sicheren Kernes der deutschen Volksnatur; wo- Goethe im „Götz" ausging, dahin kehrte Schiller, nachdem er herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholi- Dogma's in „Maria Stuart", durchschritten, mit majestätischem ...wollen in seinem „Tell" zurück, vom Untergange bis zum ...ngsvollen Aufgange der Sonne edler deutscher Menschlichkeit ...gend. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich-übersinnlichen ...ucht schwang Goethe sich bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem ... den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes ...bare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und ...ließ uns im „Faust" sein Testament.

Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deut- Theaters zum Niederträchtigen: sie heißen „Tell" und „Faust".

Im Anfange der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, um die ... der „Jetztzeit", schien sich der deutsche Geist (die Pariser Juli-...lution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: ... machte man hie und da etwas Konzessionen. Das Theater ...te davon sein Theil haben: noch lebte der alte Goethe. Gut-...hige Litteraten kamen auf den Gedanken, seinen „Faust" auf das ...ater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten ...chaffenheit des Theaters, ein thöriges Beginnen war, mußte jetzt so augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall

des Theaters aufdecken: aber das Gretchen wurde in zu le
Das edle Gedicht schleppte sich verstümmelt und entstellt
über die Bretter: aber es schien namentlich der Jugend zu
sich bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters
laut vernehmen lassen zu können. — Besser glückte es den
ungefähr gleichzeitig mit dem „Tell“: den hatte man in Paris
Operntext gemacht, und kein Geringerer als Rossini selbst hatte
in Musik gesetzt. Es frug sich zwar, ob man es sich
dürfe, dem Deutschen seinen „Tell“ als übersetzte französische
bieten? Wer ein- für allemal aufgeklärt werden wollte
unausfüllbare Kluft, welche den deutschen vom französischen
trennt, hatte dieß auf das Bestimmteste aus einem Vergleich
Operntextes mit dem Schiller'schen Drama, dem zur höchsten
larität in Deutschland gelangten, zu ersehen. Jeder Deutsche
Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die
dianten, empfanden dieß auch, und fühlten die Schmach,
mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen
Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, — mit der
man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden
musik am Schlusse war bereits in den klassischen Konzerten
dicht neben der Beethoven'schen Symphonie, mit unerhörtem
aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende
es doch immer sehr patriotisch darin her, ja eigentlich patriotischer
im Schiller'schen „Tell“: „esclavage“ und „liberté“ machten
Musik enormen Effekt. Rossini hatte sich bemüht, so gediegen
möglich zu komponiren: man konnte wirklich bei vielen hin
wirkungsvollen Musikstücken den ganzen „Tell“ eigentlich ver
Es ging, und es geht immerfort; und wenn wir es jetzt bei
betrachten, ist der „Tell“ ein klassisches Ereigniß in unserem
repertoire geworden. — Und es ging, und sank und versank.
Jahren kam es in Deutschland zur Revolution: die Fahne der
Burschenschaft wehte auf dem Frankfurter Bundespalaste. Zu

ichtigung wurde auch Goethe's hundertjähriger Geburtstag heran-
gen. Was sollte man machen? Mit dem „Faust" ging es nicht
r. Da hilft denn wieder ein Pariser Komponist: ohne allen
eiz geht er daran, das Goethe'sche Gedicht in den für sein
levard-Publikum nöthigen Effektjargon übersetzen zu lassen; ein
erliches, süßlich gemeines, lorettenhaft affektirtes Machwerk, mit
Musik eines untergeordneten Talentes, das es zu Etwas bringen
hte, und in der Angst nach jedem Mittel dazu greift. Wer in
einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte dießmal sei es doch
glich, mit dieser Oper in Deutschland Das zu wiederholen, was
r Zeit dort mit Rossini's „Tell" erlebt wurde. Selbst der Kom-
st, der eben nur seinem bestimmten Publikum, dort am Boulevard
mple, einen Succès hatte abgewinnen wollen, war fern von der
ahnung, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zeigen zu dürfen.
es kam anders. Wie ein Wonne-Evangelium durchschwelgte
ndlich auch der „Faust" das Herz des deutschen Theater-
ums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheidte und Thoren, daß
s eigentlich etwas Rechtes damit sei. Giebt man heute noch als
ität den Goethe'schen „Faust", so ist's, um zu zeigen, welchen
ritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat.
nd gewiß, der Fortschritt ist unermeßlich. Gelänge es dem
Beispiele eines kunstbegeisterten Mächtigen, das Theater dahin
ingen, daß man an seiner Wirksamkeit zu der Einsicht käme,
ef es jetzt gefallen ist, so wäre der Erfolg, würde er auch zum
n des Höchsten tragen, in seinen Dimensionen gerade doch nur
eitmessend, als der jenes Fortschrittes zur nun völlig erreichten
en Niederträchtigkeit.

XI.

Wir haben mit einem starken Lichtscheine die charakter[istische]
Physiognomie von Zuständen zu beleuchten versucht, deren
Zeichnung die ganze Lebensthätigkeit eines geistvollen Schrift[stellers]
in Anspruch nehmen könnte. Die Franzosen haben für die Zeich[nung]
der sittlichen Zustände ihrer Gesellschaft ein solches Genie
— ein Genie, welches jedoch durch den Gegenstand seiner
lungen und durch die bisher ungekannte realistische Treue und
drossene Ausdauer in der Zeichnung der Details dieses Gegenstand[es],
vor Allem aber durch die vollkommene Trostlosigkeit, in der es
lassen muß, mehr als Dämon erscheint. Balzac, den der Franzose
anstaunen muß, aber gern unbeachtet lassen möchte, giebt den
treffenden Beleg dafür, daß der Franzose über den grauenhaften
Inhalt seiner Kultur und Civilisation sich nur durch Selbstbelügung
in Täuschung erhalten konnte: mit derselben eifrigen Neigung,
der Deutsche für die gründliche Untersuchung des Naturwahren
betrachtet und erkannt, mußte diese Kultur dem Dichter ein grauenhaftes
Chaos von wiederum genau zusammenhängenden und sich
erklärenden Details zeigen, dessen Entwirrung und Zeichnung
nommen, und mit der unglaublichen Geduld des für seinen
wirklich in Liebe eingenommenen Dichters durchgeführt zu

jen merkwürdigen Schriftsteller zu einer ganz unvergleichlichen scheinung auch auf dem Gebiete der Litteratur macht. — Es wäre e mehr als traurige, eine jämmerliche Aufgabe, ein Balzac derjenigen stände zu werden, welche durch die Verwahrlosung seines Theaters d des ganzen öffentlichen Lebens des deutschen Volkes bemächtigt ben. Diesem öffentlichen Leben das Theatralische, welches umgekehrt n von Balzac aufgedeckten häßlichen Gehalt der französischen Civi-ation in verführerisch anziehender Weise überdeckte, in dem Sinne gedrückt zu sehen, daß es, wie bei den Deutschen es der Fall war, tüchtigen, naturwahrhaftigen Gehalt (den B. Constant uns so zuerkennt) zu einer lächerlichen, jedem Gespött offenstehenden e ausbildete, das könnte wohl selbst den boshaftesten Dämon zu r Balzac'schen „Comédio humaine" begeistern: mindestens müßte Titel dazu aus einem der neu aufgekommenen deutschen Sprach-ens erst erfunden werden*).

Wir kennen für unsern Zweck nur einen Weg, das vorliegende en der Erkenntniß des von uns bezeichneten tief erniedrigenden ndes überhaupt zu bewußtem Verständniß zu bringen, nämlich wir den an sich sonderbaren, hier aber einzig anwendbaren en Beweis dafür antreten, daß eben keinerlei Bewußtsein vorhanden sein kann, weil Alles in diesem Zustande selbst n und mit enthalten ist. Wir erlauben uns daher eine e bei allen den Ständen und Gliedern, aus welchen das dem des Kulturforschers einzig erkenntliche öffentliche Leben der schen sich zur Gesellschaft konstituirt, nach ihrer Meinung von Wirksamkeit des modernen deutschen Theaters: ob sie ihm einen uß zusprechen, von welcher Art sie diesen Einfluß erkennen, ob sie, wenn sie ihn für schädlich erkennen sollten, eine Hilfe en wüßten?

---

*) Vielleicht wäre vorzuschlagen: „Selbstverstand des jetztzeitlich aufge-ten und bereiften deutschen Kunstvertriebs".

dem Eintritt der Reaktion gegen den deutschen Geist
ausgeschlossen: er warf sich auf das nicht für das Theat
oder für theatralische Aufführungen ungeeignete Litt
Ein erster Verfall: denn durch seine zweckmäßige B
theatralischen Erfordernisse war Schiller zu unserem grö
tischen Dichter geworden. Als der Litteraturdramatike
wieder dem Theater zuwendete, war dieses ihm fremd
ein ganz anderes als das Schiller'sche geworden: dort h
das neuere französische Effektstück. Dieses so getreu
nachzuahmen, zunächst des Parisers Scribe geschickte
täuschend anzueignen, ward nun zur Richtschnur für das
dem Theater. Außerdem ward die journalistische Harangu
tische Tagesinteressen und sogenannte Zeittendenzen von
dem Zeitungsartikel auf das Theater gebracht, aus dem
beliebten Schauspielers das politische Schlagwort des Kam
dem Publikum zum unfehlbaren Applaus zugeworfen.
Nachäffung des Fremden, und Fälschung des Drama's,
auf die Litteratur: theatralisch-journalistische Verwürfniß.
Folgen hiervon auf den Geist des vom Zeitungslesen genäh
werden wir dem Politiker, dem Staatsmanne zu entfr
benutzen aber diese Gelegenheit noch, dem bildenden Künstler
Frage vorzulegen, welche Anregung er von dem Mode

heater ihn verdorben, uns rathen, wie der theatralischen Ver-
abzuhelfen sei, da er andererseits, dünkelhaft genug, auf seine
ische Existenz sich immer noch so viel einbildet, daß er sein
mit dem Theater für eine Herablassung ansehen zu dürfen
? Was ist daher seine einzige Klage im Betreff des Theaters?
r es dabei zu nichts Rechtem bringen könne, weil er es mit
drückenden französischen Konkurrenz zu thun habe: er wünscht
heater Patriotismus, um jene immerhin unvergleichlich besser
ten französischen Effektstücke seinen schlechten Nachahmungen
en durch Schutzzölle aus dem Wege gebracht zu wissen. Nichts
s begreift er, wenn von Theaterreform die Rede ist. Haben
is an ihn um Hilfe zu wenden? Wird er uns einzig nur
en können?

Muß es ein noch schwierigeres Unternehmen sein, dem bildenden
er den verderblichen Einfluß des Theaters auf seine Kunst im
ern zum Bewußtsein zu bringen, da er ihm gar so fern zu
vermeint, so gehen wir diesem für jetzt vorüber, um uns dagegen
noch an den Musiker zu wenden. — Worüber klagt der
e Musiker? Erstlich, daß er außerhalb des Konzertsaales es zu
bringe, — wobei er bekennt, daß er zu dem Theater sich ganz
halte wie der Litteraturpoet, nämlich daß, seitdem er das un-
lische Opernkomponiren aufgegeben und der Pariser Oper es
nachen versuchte, er vermöge seines Ungeschickes bei dieser
mung in der Konkurrenz mit dem Originale stecken bleibe,
emzufolge auch patriotische Theater-Verwaltungen wünschen
wo dann Alles anders gehen und er es schon zu Etwas
würde. Aber eben dem deutschen Musiker liegt noch ein
nderer Grund zu verwunderungsvoller Klage vor, den er nur
r Verwahrlosung des deutschen Theaters sich zu erklären hätte,
er überhaupt so Etwas sich erklären könnte. Woher diese
nige Unsicherheit und Unzuverlässigkeit im musikalischen Ge-
e gerade des deutschen Publikums, welches andererseits wirklich

zusammenkömmt, in noch viel höhere Extase geräth, wenn e
italienische Koloratur=Sängerin es aller Musik vergessen
das geht den Herren wohl sehr im Kopfe herum; aber w
so lange darüber nachgesonnen haben, daß sie es glau
lassen zu können, auf wen gerathen sie dann mit ihrer K
daran schuld sei? Ei nun! eben auf das Publikum selb
einmal so sei*).

An die nichtswürdige Tendenz, welche das Theater
hat, sich gerade so edel und hoch zu erheben, als die deut
mentalmusik es gethan hat, somit an den Alles überwältig
fluß des Theaters überhaupt, dem Nichts, auch nicht die
lagen des Publikums widerstehen können, fällt ihnen n
denken. Sie vermeinen wohl, das Theater sei dem guten B
des Publikums schädlich: aber daß Das, was diesem schädl
Theater selbst noch viel schädlicher, und daß dieses eben
Theater selbst, sondern die ihm beigebrachte schlechte Tendenz
verfallen sie nicht; wogegen sie annehmen, das Theater
wohl eigentlich nichts Anderes sein, als Das, wozu es eben
Wollte man vom deutschen Musiker Hilfe verlangen, in we
liche Verlegenheit würde es ihn setzen! Denn, so meint er
was geht die Musik das Theater an? Daß ohne die glück
gung einer von der jetzigen grundverschiedenen Tendenz de

ich gleichen Verwahrlosung herabsinken muß, in welcher das
der angekommen ist, wie ist ihnen dieses begreiflich zu machen,
um sie das Spottlied auf sich selbst aus jeder Gasse in ihre Ohren
u hören, und gerade der Franzose ihre beste Musik bereits besser
tragen weiß als sie selbst? —

Wenden wir uns nun von den durch mittelbare Anregung auf
Geist der Nation wirkenden Kunstständen zu denjenigen Vertretern
öffentlichen Geistesbildung, deren unmittelbarer Pflege diese
geben ist. —

Wie verhält sich die Schule zum Theater? —

Als die Schule im vorigen Jahrhundert von höchster Pedanterie
dem, was wir heut' zu Tage „Zopf" nennen, erdrückt war, bil-
sich aus ihr ein Winckelmann, Lessing, Wieland, Goethe heraus.
ng, als er sich auf das Theater warf, ward von der Schule
in die Acht erklärt: und dennoch ist gerade auch Lessing ohne die
in dieser Schule empfangene Bildung ganz undenkbar. Sehr
ch: denn in dieser Schule galt noch das klassische Humanitäts-
ip, aus welchem die großen Erscheinungen und Bewegungen
Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen
n. Griechische und römische Klassizität bildeten die Grundlage
Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht
kannt und vertreten war. Trotz des Charakters der höchsten
und Trockenheit, welcher auch den klassischen Schulstudien in
Zeiten der größten Verkommniß des deutschen Geistes, somit ohne
lebendige Befruchtung durch eben diesen Geist, sich aufprägen
te, erhielten die Schulen doch immer noch den Quell aller schönen
nen Bildung der neueren Zeit ungefähr in der Weise lebendig,
von den Nürnberger Meistersingern zur Zeit der Blüthe des
schen Humanismus andererseits die altdeutsche Dichtungsweise
genialen Blick erkenntlich bewahrt wurde. Es war eine hoffnungs-
, schöne Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Klassizität-
e erwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein

kräftiges Loblied sang, Erwin's Straßburger Münster jubelnd d Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutsch Dichterwärme unserer großen Meister neu sich belebte, und die Au führung der „Braut von Messina“ vom Theater herab das Studiu der großen Griechen bei Alt und Jung neu anregte. Da war e keine Schmach für die Schule, mit dem Theater einig zu gehen der Lehrer wußte, was sein Schüler bei ihm nicht lernen könnte, das würde er dort, mit ihm zugleich, lernen, — edle, schwungvolle Wärme in der Beurtheilung der großen Probleme des Lebens, für welche er erzogen wurde.

Hier kam es zum Bewußtsein und erhielt seinen bestimmten Ausdruck, was Deutsch sei, nämlich: die Sache, die man treibt, u ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen da Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache au außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, s als undeutsch herausstellte. Die hierin ausgesprochene Tugend d Deutschen fiel daher mit dem durch sie erkannten höchsten Prin der Ästhetik zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön i weil es, indem es sich selbst Zweck ist, seine über alles Gemeine er höhte Natur, somit Das, für dessen Anblick und Erkenntniß es sich überhaupt der Mühe verlohnt Zwecke des Lebens zu verfolgen, ent hüllt; wogegen alles Zweckdienliche häßlich ist, weil der Verfertiger wie der Beobachter stets nur ein fragmentarisches, beunruhigend aneinandergereihtes Material vor sich haben kann, welches erst aus seiner Verwendung für das gemeine Bedürfniß seine Bedeutung und Erklärung gewinnen soll. — Nur ein großes, auf seine uner schütterliche Macht mit vornehmer Gelassenheit vertrauendes Volk konnte ein solches Prinzip in sich ausbilden, und zur Beglückung der ganzen Welt in Anwendung bringen: denn gewiß setzt es eine sichere Ordnung aller der nächsten, den nothwendigen Lebenszwecken dienenden Verhältnisse voraus; und die Aufgabe der politischen Mächte war es, diese Ordnung in diesem erhabenen, welterlösenden Sinne

begründen, — das heißt: Deutschlands Fürsten mußten **so** deutsch sein, als seine großen Meister es **ren.** Fiel diese Begründung hinweg, so mußte der Deutsche an **er** Tugend geradesweges zu Grunde gehen: und das ist er da, wo **deutsch** geblieben ist.

Doch, haben wir keine Sorge! Man wußte sich zu retten. Die **tzeit"** steht da. Betrachten wir, wie es in ihr mit der Schule **steht!** —

XII.

Um die Schule streiten sich jetzt, namentlich im katholis
land, Kirche und Staat: offenbar weil Jedes seinen Zwe
Die Kirche wirft dem Staate vor, mit der Schule nur a
Nützlichkeit der Volksbildung auszugehen, wogegen sie
wachen habe, daß die höchsten geistigen Interessen de
welche doch unleugbar die religiösen seien, bei dieser bloße
für utilitaristische Zwecke nicht Schaden litten. Offenbar
Kirche hier im allervortheilhaftesten Lichte. Allein der S
net ihr mit dem Nachweis oder mindestens der Befürcht
Kirche durch die Schule sich nur eine politische Macht,
im Staate zu bilden beabsichtige; die Religion sei nu
ihr Zweck aber die Hierarchie, welche im Staate große
anrichte und ihm endlich eine ungebildete, für die Lebe

:wiß ist es, daß seit dem Eintritte der von uns öfters bezeich-
leaktion der deutschen Regierungen gegen den deutschen Geist
Tendenz des Staatswesens auch die Schule stark beeinflußte:
wecklose ästhetische Bildung trat ein immer größerer Wider-
ı; die klassischen Studien wurden immer bestimmter nur für
lologen von Fach reservirt; der Philosophie bemächtigte man
Staatszwecken, was leicht dadurch gelang, daß, wer seine
hie nicht für diese Zwecke herrichten wollte, einfach keine An-
erhielt und in die Opposition geschleudert wurde, wo er
jen mochte, wie er mit der Philosophie und der Polizei zugleich
ıurde. Hierin ward der Staat aller Orten, sowohl von der
tischen als von der katholischen Kirche unterstützt. Die poly-
:n Schulen, diese Hochschulen der industriellen Mechanik, kamen
r diese die Söhne des Volkes zur Aufnahme tüchtig zu machen,
nmer mehr der dem Staate dienliche Sinn auch der besseren
Volksschulen, wogegen die Universitäten, wenn sie nicht un-
r für den Staatsdienst vorbereiten sollten, immer mehr nur
t Luxus für die Reichen wurden, die „es nicht nöthig hatten"
hr zu lernen, als ihnen Vergnügen machte. Die eigentliche
Bildung, das heißt die Grundlage aller humanen Bildung
: Kenntniß der griechischen und römischen Sprache und Litte-
l bereits bei Leuten, welche auch als Künstler Anspruch auf
machen, als unnütz und leicht zu ersetzen offen in Verruf
: sie wird als zeitraubend, störend und nur zum Vergessen
:sehen. Ganz dieser Meinung unserer Künstler ist die katho-
che unserer Tage, nur aus anderen Gründen. Sie theilt
ıehr die geheimen Gründe des undeutschen neueren Staates:
en beiden unliebsam gewordenen, Erscheinungen auf dem Ge-
:s Geisteslebens schienen aus dem Boden jener humanen
ı Studien erwachsen. Diese Wendung war jedoch erst mit
recken über die französische Revolution, mit dem Erstaunen
s Feuer des deutschen Aufschwunges der Befreiungskriege

eingetreten. Namentlich die Väter Jesu hatten sich bis dahin die größten Verdienste um die klassische Bildung, somit um den Wiedergewinn eines geistigen Aufschwunges in den unter dem geistlichen politischen Drucke verkommenden katholischen Ländern erworben. Damals waren die Kirche (wenigstens unter dem Einflusse der Jesuiten) und der Staat wirklich eigentliche Antagonisten gewesen. Wie dagegen der heutige Antagonismus beider zu verstehen sei, ist schwieriger zu begreifen: es hätte, nach der traurigen Wendung, welche das geistige Leben der Kirche unter der Furcht vor der politischen Revolution genommen, jetzt mehr den Anschein, als ob der Staat in die Stellung zur Kirche getreten sei, welche früher die Jesuiten so rühmlich zum Staate einnahmen. Wie jedoch der Staat mit gutem Gewissen und Aussicht auf Erfolg die Hebung des geistigen Volkslebens wiederum in die Hand zu nehmen sich getrauen könnte, nachdem er gemeinschaftlich mit der Kirche, das öffentliche Geistesleben der Nation selbst einer Verwahrlosung, wie wir sie als Ergebniß unserer gegenwärtigen Untersuchungen erkennen müssen, überlassen oder gar herbeigeführt hat, das läßt sich nun aber auch leichter sagen, als denken. Mit Recht müßte sich die Kirche, gleich uns, darüber verwundern, wenn der Staat als Ersatz für den einst von der Religion ausgegangenen geistigen Belebungsquell des Volkes jetzt die Kunst heranziehen wollte: hätte dagegen der Staat dem Spotte hierüber nichts Triftiges zu erwidern, so wäre er jedoch ebenfalls nicht ohne Berechtigung, wenn er diese belebende Wirksamkeit ohne Weiteres der Kirche in ihrer heutigen, so sehr verweltlichten Gestalt zuzusprechen sich weigerte, da an dieser der Makel desselben Theatralischen, den wir als das Charakteristikon alles der Öffentlichkeit zugewendeten Kunst- oder geselligen Lebens nachgewiesen haben, nur zu ersichtlich ebenfalls haftet.

Da wir durch die Schule nothwendiger Weise sofort zur Berührung mit der Kirche und dem Staate hingezogen werden mußten, glauben wir die Idee, welche uns im Betreff der unverhofft

amen Wirkung eines wahren deutschen Kunstaufschwunges selbst diese allerwichtigsten Angelegenheiten der Welt beseelt, sofort licher aussprechen zu müssen, wozu uns vorzüglich die Hoffnung, Verständigung da, wo sie bisher am fernsten zu liegen schien, igstens aufdämmernd herbeizuführen, bestimmt.

Es ist heut' zu Tage leicht geworden, die Kirche zu apostrophiren: der politischen Tribüne, im diplomatischen Verkehre, und von den en dienenden Zeitungsautoren wird sie gemeinhin, und je nach- s in den vertretenen Interessen liegt, mit ungefähr dem gleichen wie eine Mobiliarkreditanstalt behandelt. Wenn wir nun es nehmen, den Vertretern der kirchlichen Interessen nachzuweisen, der hierin sich aussprechende Mangel an Ehrfurcht mit der der chen Kunst zugefügten Ehrlosigkeit in unserer Zeit einen wirk- Zusammenhang habe, so ist es wohl ersichtlich, daß wir schon elbstachtung einen würdigeren Ton anzunehmen hätten. Da ndererseits nicht im Mindesten uns berufen fühlen, bei unserem en den eigentlichen Gehalt der Kirche, das religiöse Dogma, ühren, sondern lediglich die äußere Gestalt, mit welcher sie in ffentlichkeit des bürgerlichen Lebens tritt und dieses sinnfällig t, — diese äußere Gestalt aber, mit welcher sie, sinnvoll auf naussprechlich tiefen Gehalt hindeutend, auf die Phantasie des estimmend wirken will, unweigerlich den Gesetzen des ästhetisch en sich zu unterwerfen hat, so sind wir von der fast allgemeinen chtlosigkeit doch so weit entfernt, daß wir selbst es unschön müßten, diese Gesetze unmittelbar oder gar anforderungsvoll sie geltend machen zu wollen. Nur zum Nachdenken hierüber en wir die Vertreter der kirchlichen Interessen anregen, indem uns selbst hierfür in einem gewissen Sinne des Gleichnisses en, nämlich der Anregung durch Hindeutung auf geschichtlich gende Erscheinungen.

Es war eine schöne Zeit für die römische Kirche, als Michel die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller

er den Vorsteher verwundert, ob man die Darstellung auch des
s und Todes des Erlösers den Zöglingen verheimliche. Der
r antwortet: „Hieraus machen wir kein Geheimniß; aber wir
einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch ver-
Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes
rgerüst und den daran hängenden Heiligen dem Anblicke der
e auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt
eses Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in
n die göttliche Tiefe des Heiligen verborgen liegt, zu spielen,
deln, zu verzieren, und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste
n und abgeschmackt erscheint. Ich lade euch ein, nach Verlauf
Jahres wiederzukehren, unser allgemeines Fest zu besuchen,
n sehen, wie weit euer Sohn vorwärts gekommen; alsdann
ch ihr in das Heiligthum des Schmerzes eingeweiht werden." —
Dieser Belehrung dürfte füglich entnommen werden, wie die
endlich auch mit der Religion sich zu befassen bestimmt sein
wenn dieselbe Tendenz, welche die Kirche zu der von uns mit
denen Hindeutungen berührten Entartung gebracht, einzig
bend für ihre Fortentwickelung bleiben, und somit das „non
mus" nicht mehr einen Willen, sondern eine Unfähigkeit aus-
n sollte. — Die angeführten Worte Goethe's rühren aber nicht
m Protestanten, sondern von dem Deutschen her. Gewiß
es den Vertretern der kirchlichen Interessen nicht unrathsam
ren, Das, was wir unter diesem „Deutschen" mit voller Be-
ung verstehen, in ernste Erwägung zu ziehen: sein von uns
bezeichnetes ästhetisches Prinzip dürfte in keiner unförderlichen
nstimmung mit dem höchsten religiösen Prinzip der Kirche
werden können. Vielleicht haben die Leiter der römischen
ihrer Zeit in der Beurtheilung und Behandlung des deutschen
denselben Fehler begangen, welchen wir in der neueren Ge-
den deutschen Fürsten nachwiesen: was zu ihrer Rettung sich
dürfte leicht von Beiden gleich verderblich für alle Theile

verkannt und zurückgewiesen worden sein. Wenn es namentlich b Betrachtung der neuesten geschichtlichen Vorgänge immer zweifelhaft erscheinen muß, ob der Geist der romanischen Völker berufen s sollte, der römischen Kirche eine dauernde Stütze zu sein, so sind dageg von tiefer blickenden Vertretern der katholischen Interessen die ebe so innigen als schönen Hoffnungen und Bestrebungen, welche der u vergeßliche König Maximilian II. von Bayern einer Vereinigung d gespaltenen christlichen Konfessionen in Deutschland zuwandte, eifrig und hingebender in Überlegung zu ziehen, als die üble, wie man sa von ihnen mehr als billig unterstützte Politik einer vollständigen Trennung Deutschlands in eine katholische und eine protestantische Hälfte, durch Begünstigung einer politisch Preußen und Österreich einzig übrig lassenden Mainlinie.

Jedenfalls möchten wir für unsern nächsten Zweck durch die hi niedergelegten Andeutungen so viel erreicht haben, daß die Vertr der kirchlichen Interessen, sollten sie nicht gar mit wohlwollend Ernste unseren Bemühungen für Veredelung des Geistes der öffentl Kunst in Deutschland sich anzuschließen für gut befinden könn wenigstens diese nicht mit feindseligem Spott, wie er ja leider au den ihnen dienenden Organen der Öffentlichkeit so geläufig geworden ist, aufnehmen und verfolgen ließen. Mit diesem, gewiß nicht au schweifenden, frommen Wunsche glauben wir uns für dießmal von unserer näheren Berührung mit Schule und Kirche abwenden zu müssen, nicht jedoch so, daß wir bei unserem ferneren Vorhaben un je auf ein Gebiet zu verlieren befürchten möchten, auf welchem wir die höchsten und wichtigsten Interessen dieser heilsamsten Mächte der menschlichen Geistes- und Herzensbildung außer Acht zu lassen, oder gar leichtfertig preiszugeben uns genöthigt sähen.

XIII.

Den Staat unmittelbar für die Kunst in Anspruch nehmen zu …n, wie es manchem Gutmeinenden schon in den Sinn gekommen …ruht auf dem Irrthum, nach welchem Das, was an der Orga- …n des heutigen Staates fehlerhaft ist, für sein eigentlichstes und …es Wesen genommen wird. Der Staat ist der Vertreter der …ten Zweckmäßigkeit, er kennt Nichts als Zweckmäßigkeit, und …daher mit richtigster Bestimmtheit Alles von sich ab, was nicht unmittelbar nützlichen Zweck nachweisen kann. Das Fehlerhafte, welches eben die ganze neuere Staatsentwickelung bewußt oder …ßt arbeitet, ist, daß die Organisation des Zweckmäßigen von …sging, und dadurch die Pole des Staates vollständig verschoben …en. Friedrich der Große war der bewußte Gründer dieses Staates, der preußische Staat ist, bis auf die heutigen misverständnißreichen … sein Werk. Nach dem Erlöschen des reichsständischen Lebens Nichts als der auf Territorialbesitz begründete Patriarchalstaat … geblieben: dem Lande eine solche Verwaltung zu geben, daß … bloßes bevölkertes Territorium den möglichsten Ertrag abwürfe, die Aufgabe der Regierung. Je anforderungsvoll höher der … gestellt wurde, desto sinniger mußte das Zweckmäßige der Ver…ung eingepflanzt werden. Wir würden Friedrich's Bedeutung

gewiß zu gering anschlagen, wenn wir uns zur Beze Zweckes einzig an seinen gelegentlichen Ausspruch, er Staate Nichts als Geld und Soldaten, halten wollten; d wir dem ausschließlich französisch gebildeten, den deutschen lich verkennenden Fürsten ganz gewiß auch eine sehr Größe des ihm vorschwebenden Zweckes nicht zutrauen, Beurtheilung seiner Wirksamkeit in große Widersprüche Das Ergebniß seiner Auffassung des Staates, und der Staatsorganisationen liegen am schärfsten ausgeprägt französischen Kaiserstaate vor uns. In deutschen, namen deutschen Staaten hat sich dagegen die preußische Staa gedeihlich noch rein ausbilden wollen: genügende Überrest reichsständischen Verfassung lebten fort, jedoch nur ebe um durch die ihr möglich gewordene Verhinderung einer bildung der preußischen Staatsidee das eigentliche Unreine recht erkenntlich zu Tage zu fördern.

Der schrecklichste Erfolg einer Zweckmäßigkeitsorgan unleugbar sein, wenn diese sich als unzweckmäßig hera dann der Staat und Alles, was darin lebt, in einer ew Bewegung nach Befriedigung der gemeinen Lebensbedü auch nur ahnungsweise zur Erkenntniß des eigentlichen Z Zweckmäßigen gelangen, und somit in einen menschenunw stand versinken muß. Es war auch in dem am reinst Zweckmäßigkeitsidee konstruirten Staate unvermeidlich, daß die Organisation von oben ausging, und von oben her Zweckmäßige allein zu erkennen und festzustellen sich a mit der Ausführung der Zweckmäßigkeitsmaßregeln betrau stand, sowohl vom Throne als vom Volke aus betracht eigentliche Staat, mit welchem man zu thun hatte, anges Im Mechanismus dieses Beamtenwesens mußte sich de versteifen, daß der eigentliche Zweck desselben in dieser anstalten und den in ihnen gebotenen Anstellungen enth

daß das Recht auf solche Anstellungen, und somit auf Versorgung
ch — den Staat wiederum das Einzige war, was als Zweck der
trebungen von unten, wie der Bevorzugungen von oben lediglich
h als Staatszweck überhaupt betrachtet wurde.

Es berechtigt zu großen Hoffnungen, daß neuerdings wohl in
n deutschen Ländern, von unten wie von oben, gleichmäßig das
ürfniß zur Veredelung der Staatstendenz gefühlt, und für wichtige
altungen in diesem Bezuge zum Angriff geschritten worden ist.
deuten für unseren Zweck genügend hiermit an, wenn wir den
der verschiedentlich in ihrer Ausbildung begriffenen Sozialgesetz-
gen dahin verstehen wollen, daß durch sie die Zweckmäßigkeits-
z des Staates, von der Befriedigung der gemeinsten Bedürfnisse
hend, zu der Erkenntniß und Stillung der allgemeinsten, höch-
Bedürfnisse, in von unten aufsteigender Gliederung der wiederum
äßigsten, d. h. natürlichsten Organisation sich erheben, und somit
rem wahren Ziele gelangen solle. An diesem Ziele sehen wir
Bayern auf das Sinnvollste uns die Ausführung des Maximili-
s entgegenkommen, als derjenigen Schule für höhere Staats-
, in welcher eine rein auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Bildung
der einzigen wahrhaft humanen, d. h. der idealen, sich selbst
Zweck gestellten Bildung, die Hand reiche. Und der in diesem
urfe von unten nach oben sich aufbauende Staat zeigt uns dann
auch die ideale Bedeutung des Königthum's, welches durch
Mißerfolg der von oben geleiteten Zweckmäßigkeitstendenz bereits
theoretischen Politikern so starken Zweifel an seiner Zweckmäßig-
veranlaßt hat, daß die Theorien der amerikanischen Staats- und
enbildung schon mit derselben achtlosen Geläufigkeit, wie unge-
nicht minder im Betreff der Kirche, auch für das deutsche Staats-
als empfehlenswerth diskutirt werden. — Wir erlauben uns
r Hand der uns leitenden Grundidee, welche ihre Entstehung
eits nur dem Erfülltsein von der Bedeutung des wahrhaften
n Geistes verdankt, in Kürze unsere Gedanken über die Be-

stimmung des deutschen Königthum's, wie sie als ideale Kr
sich vorbereitenden neuen Aufbaues eines wirklichen Volksst
sich ergeben muß, zu bezeichnen.

Die wahre Bedeutung des Königthum's drückt sich i
Krone allein zustehenden Rechte der Begnadigung aus.
übung der Gnade ist der einzige im Staate denkbare A
Freiheit, wogegen in jedem andern Staatsverhältnisse die Fr
nach dem ihr ursprünglich eigenen negativen Sinne sich gelten
kann, welchem nach sie, auch dem Sprachsinne des Wortes g
viel als Befreitsein, Ledigsein aussagt, was dann wieder
als verneinender Gegensatz des vorangehenden oder voraus
Zwanges oder Druckes zu denken ist. Sich von dem Zwa
Drucke des natürlichen, wie der durch den Widerstreit der indi
und geselligen Interessen herbeigeführten Noth so weit als e
zu befreien, hierauf ist die allen staatlichen Organisationen zu
liegende Zweckmäßigkeitstendenz gerichtet: diese führt im g
Falle der zusammentreffenden Zweckmäßigkeit aller Organisatio
zu dem Punkte, wo Jeder am wenigsten zu opfern hat, um
Ganzen so viel wie möglich Nutzen zu ziehen; immer bleibt
Verhältniß von Opfer und Gewinn bestehen, und absolute
d. h. Befreiung von jeder Nöthigung, ist gar nicht zu denk
hieße der Tod. — Nur aus einer ganz anderen Sphäre des
einer Sphäre, die dem durchaus realistischen Staate nur als
idealen Weltordnung angehörige erscheinen muß, kann ein ebe
Zweckmäßigkeitsgesetz als Ausübung positiver, d. h. aktive
keine gemeine Nöthigung bestimmter, wirklich freier Freiheit
fluß gelangen, und somit gerade an jenem bezeichneten unüb
baren Punkte das Werk des Staates mit der Krone, die es
schmücken. Diese Krönung ihres Baues erreicht die Staatsorg
dadurch, daß der König von vornherein für je und für a
von dem den ganzen Staat bindenden Zweckmäßigkeitsgesetze en
somit von jeder Noth, welche jenes allgemeine Zweckmäßigk

ief, vollständig befreit ist. Er stellt somit das dem Staate einzig liche und allen seinen Tendenzen vorschwebende Ideal der er- negativen Freiheit dar, und diese ihm durch alle zu Gebote en Mittel gewährleistete Freiheit hat für den Staat wiederum neck, von oben herab rückwirkend das ideale Gesetz der reinen t veredelnd und beglückend zur Geltung zu bringen.

Am deutlichsten und jeder menschlichen Empfindung nahe liegend dieses ideale Gesetz sich, wie wir dieß voranstellten, in der ung der Gnade geltend. Hier tritt die königliche Freiheit in elbare Berührung mit der wichtigsten Grundlage aller staat- Organisation: der Justiz. In dieser verkörpert sich das all- e Zweckmäßigkeitsgesetz des ganzen Staates, welches durch sie igkeit erstrebt. Würde die Justiz gänzlich sicher sein, daß sie, sie nach dem allernothwendigsten Zweckmäßigkeitsgesetze handelte, dem Ideale der rein menschlichen Gerechtigkeit vollkommen ochen habe, so würde sie das von ihr gefällte Urtheil nicht erst Könige vorzulegen sich gedrungen fühlen; selbst in reinen kratien ist jedoch für das nothwendig erachtete Begnadigungs- ein Surrogat des Königthum's, wenn auch dürftig und mangel- begründet worden, und wo dieß, wie auf dem Höhepunkte der nischen Demokratie, nicht der Fall war, sondern der Demos wie er im besten Falle nicht anders konnte, nach dem gemeinen äßigkeitsbedünken seinen Ostrakismos ausübte, ist auch der selbst schon in seinem Übergange zur reinen Willkürherrschaft n gewesen. Über das Urtheil der Justiz entscheidet nun der in dem Sinne, daß er es als an sich der Zweckmäßigkeit der hen Gerechtigkeit entsprechend jedenfalls bestehen läßt; aber aus Freiheit beschließt er Begnadigung, wo ihm Gnade vor Recht zu lassen gut dünkt; und darin, daß er Niemand hierfür Grund anzugeben hat, bezeugt er den keinem Anderen erreich- Zustand von Freiheit, in welchem er durch den allgemeinen erhalten wird. Da keine menschlichen Entschließungen, auch die an-

scheinend freiesten nicht, ohne Motive gefaßt werden, so mu
König hierbei ein Zweckmäßigkeitsgrund leiten: allein eben
in der ganz anderen, der Staatsorganisation abgewandten Sp
wir den Tendenzen dieser gegenüber nur als die ideale
können; er bleibt unausgesprochen, weil er unaussprechli
läßt sich nur in seinem Werke, der Gnade, erkennen, —
Motive des idealistisch gestaltenden Künstlers nicht minder a
Zweckmäßigkeitsgesetze entspringen, das sich aber gleichmäßig
sprechen, sondern nur aus dem geschaffenen Kunstwerke erkenne
— Es ist, was hier beiläufig zu berühren ist, einleuchtend,
hohe Freiheit nur einem legitimen Fürsten einwohnen kann,
der Fürst, dem irgend welche Usurpation anhaftet, dem Gesetz
meinen Zweckmäßigkeit für alle seine Entschließungen, in den
daß er für seine persönlichen, hart bestrittenen Interessen
zu tragen hat, verfallen, und demnach einem Künstler gleiche
der sich für etwas Anderes anerkannt wissen will, als er ist,
seine Gestaltungen sich somit zur bewußten Verwendung de
mäßigen gezwungen sehen müßte, wodurch eben weder ein K
noch ein Werk der Gnade zu schaffen ist.

Das von uns mit dem Vorangehenden charakterisirte
Gnade ist der Typus jeder normalen Wirksamkeit des Kö
Staate, und ganz königlich handelt er nur, wenn er in All
unumschreiblichen Gesetze der Gnade gemäß sich zu erkenne
weßhalb auch jede seiner Bestimmungen sehr richtig als aus
gnädigster Bewegung" herrührend verkündet werden, wobei s
„Geruhung" eine sehr sinnvolle Bezeichnung des Zustandes
welchem der König seine Entschlüsse faßt: ein Tyrann kan
„geruhen". — Wie die Gnade der höchste Ausdruck der Mil

*) Daß unsere Professoren der Ästhetik dieß gleichwohl unternehmen
beweist eben nur, wie fern sie selbst der bloßen Erkenntniß des Problem
woher dann die endlose Konfusion, in welcher sie sich von Buch zu Buch
treiben, genügend zu erklären ist.

…m Erbarmen mit dem Missethäter gesteigert, ist, so hält sie … Charakter bei allen Entscheidungen der bürgerlichen Gewalt …über fest, welche immer nur das Gemeinnützliche bezeichnen kön… wo diese sich für gänzlich unfähig bekennen, geht der König mit …eispiel der Barmherzigkeit voran, um auf diese Weise die mora… Bewegung der bürgerlichen Welt unmittelbar in seine Sphäre …nade nachzuziehen. In gleicher Weise zieht er die bis dahin …er Gemeinnützlichkeit dienende Tüchtigkeit des Bürgers, sobald …is zur rein menschlichen, über den unmittelbaren Staatszweck …ehenden, oder von der Staatsgewalt nicht mehr in Forderung …enden Tugend sich steigert, in seine Sphäre. Die Verleihung … Ordens hat nicht den Sinn, die normale Tüchtigkeit eines …en zu belohnen, sondern Das, was in seinen Leistungen die …endigen Anforderungen des Nützlichkeitsgesetzes überbietet, zur …nnung an sich und für Andere zu bringen. Der an Militär…en verliehene Orden zeichnet die Tugend der Tapferkeit, mit der … enthaltenen höheren Umsicht und persönlichen Aufopferung, … die vollkommen erfüllte Pflicht des Militärs zieht an sich nur …ufmerksamkeit der militärischen Behörde auf sich, welche hiervon …em sie einzig leitenden Zweckmäßigkeitsgesetze Notiz für die fer… Verwendung des Betreffenden nimmt. Die ideale Bedeutung … Ordensverleihung wird sehr deutlich an dem wiederholt vor…menen Beispiele erkannt, daß ganze Truppenkörper durch …nschaftliche freiwillige Aufopferung sich den Preis der höchsten …erkeit erworben hatten, und jedem Einzelnen der gleiche Anspruch … die höchste Anerkennung zugesprochen werden mußte: in diesem … fand sich die Truppe gleichmäßig geadelt, wenn nur Einer aus …den sie wiederum nach dem unaussprechlichen Zweckmäßigkeits…e der Gnade bezeichnete, mit dem Orden geschmückt ward.

Diesem analog erhebt die königliche Gnade aus jeder Sphäre …staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen Diejenigen, welche …hren Leistungen und Leistungsfähigkeiten das allgemein gesetzliche

Maaß der für den Nützlichkeitszweck zu stellenden Anforderun schreiten, somit von selbst in die Sphäre der Gnade, d. h. d Freiheit treten, in einem edlen und wahrhaftigen Sinne Pairs. — Ganz rein würde diese, jedenfalls der Institu Orden ursprünglich inliegende Bedeutung, allerdings erst dan und zu Leben und Wirken gelangen, wenn diese Orden nic einer symbolischen Dekoration, sondern in wirklich aktiven schaften, wie allerursprünglichst, bestünden. Die Idee davon wohl jetzt noch vorhanden, und drückt sich darin aus, daß de wie er oberster Träger des höchsten Ordensgrades ist, als Gro eines wirklichen Ordenskörpers gedacht wird. Bei einzelnen und reservirteren Orden werden sogar alle Gebräuche und Fun einer verbundenen Körperschaft noch in Pflege erhalten: daß sich aber kein wahrer und lebenvoller aktiver Geist, weder Beziehungen der Ordensglieder unter sich, noch auch zum Orden oder den übrigen Staatsorganisationen ausdrückt, wird Niem hierüber nachdenkt, zu bezweifeln schwer fallen. Jedenfalls Vervielfachung und der stufenweise Rang der Orden ein Zeug die Verirrung, in welche das Ordenswesen, allerdings auf den der geschichtlichen Verwirrung selbst, gerathen ist. Frankreich v seiner Revolution, welche alle Orden abschaffte, die Begründung einzigen, allumfassenden Ordens, der „légion d'honneur": es m der fortschreitenden Entwickelung des Staatswesens endlich ni umgehen sein, überall das in diesem Punkte der Vereinigung Orden sehr richtige Beispiel Frankreichs nachzuahmen. Denn schon jetzt ein Fürst einen Orden von der wirklichen Bedeutung lebendigen, aktive Rechte gegen aktive Pflichten verleihenden D bundes gründen, müßten dann nicht die ganz anderen Zeit Tendenzen entsprungenen, jetzt nur noch als lebloser, oft f Prunk fortbestehenden Spezialorden der Art an Bedeutung, ja tung verlieren, daß sie von selbst erlöschen würden? — Als meister des von uns gedachten, in seiner Anlage wirklich bereit

nen, nur zu einer wirklichen Körperschaft belebten Ordens, in en, ganz wie bei den allerältesten Ordensgemeinschaften, nur das Gelübde der fortgesetzten Aufopferung für höhere und höchste le selbst dem größten Verdienste die Aufnahme ermöglicht sein würde der König das lebenvolle Verbindungsglied zwischen seiner en und der realistischen Tendenz des Staates, die eigentliche Atphäre seines Waltens, den gleichgesinnten, eximirten, d. h. durch Aufopferung vom Gesetze der gemeinen Zweckmäßigkeit zugleich bdenen, wie ihm rücksichtslos zu dienen verbundenen Vollstrecker Gnadenwillens gewonnen haben.

Dieser Orden würde für unsere und die kommenden Zeiten in deutung eintreten, welche in seiner schönsten Blüthe und anderen forderniſſen gegenüber sonst der deutsche Adel hatte. Es zu untersuchen, ob nicht gerade der noch verbliebene deutsche dessen Vorrechte als bloßer staatsbürgerlicher Stand wohl meistens aufgeopfert werden mußten, der sich im gesellschaftlichen Bemmer aber noch in einer, von der bürgerlichen Welt unwillanerkannten, eximirten Stellung befindet, am allergeeignetsten die Grundlage des von uns gedachten Ordens in der Weise , daß er, indem er dem Monarchen die willige Initiative zu Schöpfung entgegenbrächte, sich selbst zugleich ehrenreich und wohlthätig verjünge.

es uns zu weit von unserem nächsten Ziele abführen würde, der Angedeutete selbst in nähere Untersuchung zu ziehen, ten wir eben nur dem hierfür Berufenen genügende Anregung . zu haben, um für jetzt von der Beurtheilung des allgemen Charakters einer vom gemeinen Nützlichkeitsgesetz durch ordensge Aufopferung eximirten Körperschaft, wie sie, durch materiellen Hm unterstützt, ja schon jetzt in allen Ständen von selbst sporaanzutreffen sein könnte, unseren Schluß auf den möglichen Antheil solchen an der von uns in das Auge gefaßten Hebung des losten öffentlichen deutschen Kunstgeistes zu ziehen.

XIV.

Es war uns unmöglich; die Entartung, in welch
die deutsche theatralische Kunst verfallen, zu bezeichne
verderblichen Neigungen und Tendenzen nachzuweisen, d
auf jenen üblen Erfolg hinwirkte: um das Theater sel
Annahme einer ihm innewohnenden absolut verderblic
loszusprechen, war es unerläßlich, den schädlichen Erfolg
gebniß der Unterdrückung oder wenigstens Vernachlässi
ihm enthaltenen guten Anlagen aufzudecken. Wir hab
Beweggrund zur Ausübung dieses nachtheiligen Ein
eigentliche auf das Üble ausgehende Tendenz, sondern
verständniß des deutschen Geistes in der Sphäre, wo
Thätigste hätte beschützt werden sollen, bezeichnet. Mi
unseres Ausdruckes für die Darstellung des traurigen E
wir nie die menschliche Schlechtigkeit, sondern nur den
Irrthum bezichtigt: dieser hat aber in Wahrheit nur da
daß er lediglich die üble Seite der hier im Spiele begri

ichtlich entwickeltes Verhältniß in Berathung zu ziehen, ohne uns ä in irgend welcher Weise der so leicht und schnell wirkenden eischlagwörter und der ihnen zu Grunde liegenden Begriffe zu enen: wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder rale noch konservative, weder monarchische noch republikanische, er katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu en gesucht, sondern für jede unserer Forderungen uns einzig auf Charakter des deutschen Geistes gestützt, welchen wir genau zeichnen im Stande waren. Möge dieß von Denjenigen, die sich Geiste gänzlich entfremdet haben, unerkannt geblieben und mißden worden sein, so halten wir uns doch nun bei jedem Wohlden des Vortheiles versichert, in gleicher Weise verfahren zu , wenn wir es nun schließlich unternehmen, die Möglichkeit gründlichen Umbildung des untersuchten üblen Verhältnisses danachzuweisen, daß wir, wie von jener Seite die verderblichen, e vortheilhaften und guten Anlagen der betreffenden sozialen nte in Anregung zu bringen versuchen. Wir bedienen uns hierzu des Vortheiles, alle vorhandenen Elemente uns in ihren chen Eigenschaften als fortbestehend, und nur der Entwickelung mbildung fähig zu denken, wobei wir, was den materiellen . der Staatsgesellschaft betrifft, uns auf denjenigen absolut tiven Standpunkt stellen dürfen, den wir den idealen nennen im Gegensatz zu dem formal realistischen, welcher nicht minder loser Irrthum, wie der formal realistische Radikalismus ist. i werden wir noch des alleredelsten und wohlthätigsten Vortheiles en, die üblen Seiten der vorhandenen sozialen Elemente uns änzlich verdeckt halten zu können, da wir sie am zweckmäßigsten h bekämpfen, daß wir nur ihre guten Seiten hervorziehen n eine Thätigkeit zu setzen versuchen, welche die üblen nothz unschädlich machen müßte. —

Der alte deutsche Geburtsadel befindet sich, trotz aller Schmälen seiner politischen Vorrechte, wie wir dieß bereits berührten,

in einer vom bürgerlichen Gefühle durchaus noch unbestri
bliebenen, gesellschaftlich erhobenen Stellung; was sich schon
dadurch bestätigt, daß die Verleihung des Adelstitels, so w
auch den Beliehenen zum Pair des alten Geburtsadels um
kann, dennoch ein wesentliches Ziel des Ehrgeizes name
Reichthum gelangter Bürgerlicher ist. Der reich gewordene F
der nun sein nutzenbringendes Geschäft nicht mehr fort
nöthig hat, und dafür auf den reinen Genuß seines Rei
und der ihm dadurch ermöglichten Muße ausgeht, sucht hier
Adelstitel gewissermaßen eine sogar nöthigende Autorisation.
nimmt an, daß ein Adliger kein Geschäft treibt. Mag nun a
theilweise Verarmung des wirklichen Geburtsadels die entgegen
Erscheinung hervorgerufen haben, so wird gerade hieran doch
ein besonderes Wahrzeichen des Adels kenntlich: der Adlige,
sich zur Betreibung eines auf reinen Gewinn berechneten Ge
entschließt, legt hierbei den Adelstitel gänzlich ab, oder, tritt
ein öffentliches Amtsdienstverhältniß, so geschieht dieß mit b
sonderen, auf den Ehrenpunkt gerichteten Annahme, daß e
Adligen um eine Laufbahn zu thun sei, in welcher er auf di
Machthöhe gelange, wo weniger auf Nützlichkeitszwecke ge
Kenntnisse, als der unabhängige Charakter dem Staate zum
gereichen. Mögen sich diese Richtungen noch so sehr kreuze
brechen, immerhin bleibt die Tendenz des Fortbestehens des
Adels darin kenntlich, daß sich in ihm ein ganzer Stand
erhalte, welche sich von Natur aus als der Nöthigung auf d
Nützliche auszugehen überhoben betrachten. Der wohlgesinn
kann die Befriedigung seines Thätigkeitstriebes naturgemäß
seiner Anlage entsprechend finden, wenn er sie auf solche
Zwecke richtet, welche der rein bürgerlichen, und selbst der s
amtlichen Tendenz fern liegen müssen. Er tritt durch die
durch Naturnothwendigkeit ihm eingebildete Tendenz von selbst
von uns bezeichnete eigentliche Sphäre der königlichen Gnade.

der dem deutschen Volke mit seinen Fürsten verbliebene Adel diese Tendenz freiwillig zum bindenden Gesetze seines Standes zu ...en, und diesem Gesetze die wohlausgesprochene, durch feste Regeln ...lichtende Kraft zu geben, wie sie den ältesten Ritterorden zu ... waren, so wäre Deutschland durch die Erhaltung eines jetzt überflüssig, ja schädlich dünkenden Standes eine unermeßlich ...thätig wirksame geistige Charaktermacht gewonnen. Diesem ...e würde dann das bereits ihm abgenöthigte Aufgeben seiner ...lichen Vorrechte als das bei jedem Ordensgelübde unerläßliche ... gelten müssen, durch welches er sich nun auch das Recht der ...ion vom gemeinen Nützlichkeitszweckgesetz gesichert habe, welches ...urch ausübt, daß er seine Thätigkeit nur den höheren, jenem ...e ununterworfenen Zwecken widmet. Die stete Erneuerung und ...kung dieses Ordens durch die aus königlicher Gnade nach der ...s vorangehend bezeichneten Tendenz in die gleiche Sphäre Er=...en würde ihn zugleich in eine wohlthuend menschlich vermittelnde ...gleichende Beziehung zu den ihrer Natur nach nicht eximirten ...chen und sozialen Organisationen setzen, und sein Vorbild ... dem nur durch Reichthum Eximirten zur edlen Aufmunterung ... seinem bloß auf materiellen Besitz begründeten Genusse der ...ng vom gemeinen Nützlichkeitsinteresse eine nacheifernde, höhere ...ng zu geben.

Möge wohl auf dem Wege der fortschreitenden Entwickelung ...aatlichen Organisation der allgemeine Nützlichkeitszweck derselben ...o vollständig erreicht gedacht werden, immer wird ein großes für die Thätigkeit der von uns gedachten Eximirten übrig bleiben, ...ie wird es der besonderen Aufopferung an Veranlassung fehlen. ... es sich dennoch vorstellen, daß dem vom rechten Bürgerstolz ...nen und angespannten Streben der bestorganisirten Staatskräfte ...lich gelingen müßte, selbst der Aufopferung für allgemeine und ...menschliche Zwecke auf dem Gebiete der moralischen Weltordnung ...ranlassung zu benehmen, so bliebe den eximirten Ständen ein

zug ist für Denjenigen, der mit rechtem Sinne ihn zu
so einzig und beglückend, daß seine Erhaltung ihm
werth dünken muß. Im vorigen Jahrhundert waren e
Glieder des Adels, welche diesen Vorzug thätig zu sch
Die Geschichte des deutschen Landes wird Beispiele hiervo
haben. Ein sächsischer Graf Bünau war es, unter dessen
große Winckelmann der ersten Befreiung von Nahrungss
Muße zu freien Forschungen im Gebiete des künstlerisc
theilhaftig wurde. Nur in einem großen und weitreich
könnte aber die thätige Verwendung dieses edelsten un
werthesten Vorzuges veredelnd und beglückend auf das
bürgerliche Gesellschaft zur Wirkung gelangen. Wir beze
wir meinen, mit einer vielleicht gewagten Wendung zu unse
Zwecke hin, indem wir ein warnendes Beispiel der Geschi
Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römischen
ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentl
Thätigkeit abgeschnitten war, die Entstehung und Pflege
vollen und belehrenden Litteratur, welche jedoch den
Werken des griechischen Geistes, ohne deren Anregung d
zu denken war, und zu denen sie sich nur gewissermaßen
tator verhielt, ohne Vergleich nachsteht: jene Werke war
lebendigen Wechselverkehre der großen Geister mit dem
Volkes, namentlich in der Lyrik und Tragik, hervorgegan

n; den Versuch, mit den Possenreißern sich zu befassen, über-stolz seinen freigelassenen Sklaven. Die Geschichte kennt den ang dieses Adels und dieses Volkes in wachsender Entsittlichung aterialistischer Rohheit. — Dem deutschen Adel war es zur s großen Aufschwunges des deutschen Volkes durch die voran-en ungeahnten Erfolge des deutschen Geistes auf dem Gebiete ama's und der Musik um so eher nahegelegt, diese Erfolge zur lung des Volksgeistes festzuhalten, als gleichzeitig und fort-nd aus der Entwickelung der deutschen Staatsverfassungen er en früheren politischen Vorrechten geschmälert wurde. Da gegen-seine politisch verkümmerte Lage noch ausgesprochener als da-t, dürfte es jetzt noch vielleicht an der Zeit sein, zur Nach-des Versäumten sich kräftig anzulassen: ihm würde daraus ätigkeit von unermeßlich wohlthätiger Wirkung entstehen, denn e deutsche Geist, der ihm andererseits einzig noch eine schöne ung seines Daseins verleihen kann, ist — wir sahen es — roßer Bedrängniß, daß wir fast hoffnungslos schon verzweifeln , überhaupt nur mit der Klage darum verstanden zu werden.

Wir bezeichnen nun ohne Umweg den Punkt, auf welchem der bete Kunstgeschmack des von uns gedachten und bezeichneten en mit dem Bedürfnisse des Volkes und der bürgerlichen Welt, diese zur Aufsuchung vorübergehender gefälliger und zerstreuen-terhaltung antreibt, sich begegnet: dieß ist das Theater. Der angespannte Verbrauch seiner geistigen Kräfte für die unmittel-Nützlichkeitszwecke des Lebens gestattet der bürgerlichen Welt zwecklose Beschäftigung mit Litteratur und Kunst: desto mehr sie der Erholung durch abziehende, in einem guten Sinne zer-de Unterhaltung, welche ihr wenig oder gar keine Vorbereitung darf. Dieß ist das Bedürfniß. Ihm zu entsprechen, stellt sich der Mime ein; ihm dient das Bedürfniß des Publikums sogar rwerbsquell, wie dem Bäcker der Hunger. Er schlägt das auf: das Theater steht da. Hier ist Alles naiv und ehrlich:

heiterung überrascht, dem gewandten Gaukelspiele sein
Auf dieses Verhältniß und seine Benützung zu höch
Zwecken gründet sich die Entstehung der erhabensten K
größten Dichter aller Zeiten. — Es hat ein Gebrechen,
seiner ersten naiven Anlage sich der Beachtung entzie
wendung des Nutzzweckgesetzes des bürgerlichen Verkeh
diesem Verhältnisse, sich rein auszudrücken; das Publikum
fordert, fordert ohne Urtheil und Kenntniß; der Mime
zahlen, und gewährt um des Vortheiles willen dem Pu
Mangel an Urtheil und Kenntniß er mit schnellem, richti
gewahrt, wie dem verzogenen Kinde nicht Das, was
ist, sondern was seinem Gaumen schmeichelt. Hieraus entste
rung, welche, in übler Tendenz benützt, das Theater zum
besten sittlichen Anlagen des Volkes, der besten künstlerische
Kunst führen kann. Wir sehen diesen Erfolg fast erreicht.
hebt diesen Grundschaden auf, oder mildert ihn wenigstens
lichsten Unschädlichkeit, so bietet dieses Verhältniß, in we
ästhetische Anlage des Volksgeistes in seiner naivsten Form
liches bürgerliches Bedürfniß ausspricht, den einzigen, unv
durch nichts Anderes zu ersetzenden Ausgangspunkt für ei
meinsame Wirksamkeit der geistigen und sittlichen Seelenkräft
und seiner bevorzugten Geister. — Nach Allem, was in u

XV.

Das Prinzip der von uns gedachten Umbildung des deutschen ers im Sinne des deutschen Geistes begründen wir auf ein s, in verschiedenen Sphären sich wiederholendes Verhältniß: es elbe, welches wir eingehender als das des Dichters zum Mimen teten, und das sich in demjenigen des kunstgebildeten Eximirten gentlichen Publikum, sowie als größtes Verhältniß in dem des zum Volke als identisch darstellt. Hier die reale Kraft des nisses, dort die ideale Macht der Gewährung Dessen, was den Forderungen des Bedürfnisses unerreichbar ist. Von dem Verhältnisse des Königs zum Volke sind die ihm gleichen n Verhältnisse umfaßt, weßhalb, wenn es der gleichmäßigen ung zu gemeinsamer Bethätigung gilt, diese vom Könige ausgehen Wie dieser das Nützlichkeitszweckgesetz aller staatlichen und haftlichen Organisationen dadurch zur letzten Ausführung bringt, in seinem Walten jenem die Erreichung Dessen sichert, was es er reinen Konsequenz nicht erreichen könnte, so hat seine Entng überall da einzutreten, wo der Nützlichkeitszweck bis zu diesem t angelangt ist, und es ist daher ein= für allemal vorausgesetzt, ieser Punkt ungehindert durch die geeignetste Organisation der lichen Staatskräfte erreicht wird. Dieses Verhältniß selbst dürfen

wir aber nicht als ein chronologisch, sondern als ein synchronistisch architektonisch geordnetes uns vorstellen; die Ansicht, erst müsse man das Nützliche herstellen, dann sei es Zeit, an das Schöne zu denken, führt, wenn diese verschiedenen Tendenzen als in der Zeit auseinander liegend festgehalten werden sollen, dazu, daß mit Sicherheit die zweite Tendenz nie aufkommt, weil anzunehmen ist, daß die erste auch die von uns so bezeichnete architektonische Ordnung des Staatsganzen einzig erfüllt, und somit die in dieser Ordnung für die zweite Tendenz reservirte Machtfähigkeit absorbirt hat. Dagegen haben beide Tendenzen gleichzeitig zu wirken, wenn auch immer so, daß die erste die bewegende, das Problem aufstellende, die zweite die abschließende, lösende Macht ist. Ein Beispiel wird dieß klar machen. Eine Stadt braucht eine Wasserleitung; dieß ist ein Bedürfniß, dessen Befriedigung einen der ganzen Stadt gemeinsamen Nützlichkeitszweck ausspricht; ist die Bürgergemeinde an der Ausführung des Baues dieser Wasserleitung z. B. durch fehlende Geldmittel verhindert, so liegt hier ein Mangel in der Zweckmäßigkeits-Organisation der Gemeinde zu Grunde, welchem in ihrer innersten Tendenz, der stadtgemeinnützigen, aus ihren eigensten Kräften abzuhelfen ist; den König unmittelbar hierfür in Anspruch nehmen zu wollen, würde ein beschämendes Bekenntniß der unzweckmäßigen Organisation des Stadtgemeindewesens abgeben, wogegen diese eine Stadt, wenn zur Zeit ihr Vermögen erschöpft ist, ihre ganz natürlichen Hilfsverbündeten in den anderen Städten des Landes suchen müßte; mit diesen in eine organisirte Gemeindeverbindung zu treten, in welcher überhaupt städtische Nützlichkeitsinteressen zu einer gemeinsamen Angelegenheit erhoben, und vermöge welcher nach dem Gesetze der gegenseitigen Hilfs- und Gewährleistung, z. B. der Feuerversicherungs- und Lebensversicherungs-Gesellschaften, lokalen und partiellen Schäden abgeholfen würde, dieß wäre der jeder guten Staatsorganisation entsprechende Weg. An den König ist hierbei nur der Anspruch zu erheben: dafür zu sorgen, daß die Wasserleitung schön angelegt werde, und der Stadt, wie sie ihr nützlich ist, zugleich ...

…e gereiche. Dagegen, wollte der König in derselben Stadt einen …ein ästhetische Zwecke bestimmten Prachtbau ausführen lassen, … hierfür das Vermögen der Stadtgemeinde in Anspruch nehmen, wäre diese in ihrem vollsten Rechte, dieß für eine tyrannische, dem …lichkeitszwecke aller ihrer Organisationen hohnsprechende Zumuthung …halten: nichtsdestoweniger würde sie, wie der König für die Schön- … der Wasserleitung besorgt war, aus Nützlichkeitsgründen ihm keine …nisse in den Weg legen, etwa aus dem Grunde, daß dieses …de keinem unmittelbaren Nützlichkeitszwecke diene.

Das Theater, wie wir ersahen, verdankt seine Entstehung einem …fnisse der bürgerlichen Gesellschaft, dem der Erholung und Zer- …ung nach angespannter Berufsthätigkeit. Der wirkliche Nützlich- …und der Erhaltung des Theaters würde auf der Stelle von …anzen bürgerlichen Gesellschaft mit größter Lebhaftigkeit bezeugt …n, wenn man die Theater gänzlich schließen, ja nur die Zahl …Vorstellungen vermindern wollte. Hiermit gehen wir, wie in … von einem vorliegenden, praktisch gegebenen Verhältnisse aus: … möglich, daß radikale Nützlichkeitspolitiker dieses Verhältniß an …r sich als gemeinschädlich gänzlich aufgehoben wissen wollen, — …n wir, aufrichtig gesagt, wenn das Theater unabänderlich seine Tendenz beibehalten und sogar zu noch größerem Verderben ent- … müßte, gar Nichts einzuwenden hätten. Jedoch, da wir uns …auf den nutzzwecklich radikalen, sondern auf den ideal konserva- …Standpunkt gestellt haben, halten wir dieses Eine als konstatirt … daß das Theater als Unterhaltungsanstalt für die bürgerliche …erung einer Stadt einem Bedürfnisse seine Entstehung und Er- …ung verdankt. Handelt es sich nun darum, diesem Bedürfnisse … die Leistungen des Theaters in dem hohen Sinne, zu welchem …wiesener Maßen unvergleichlich befähigt ist, welcher aber in dem …en auf Nützlichkeitszwecke gerichteten Verkehre zwischen Publikum … Mimenstand sich nicht erreichen läßt, zu entsprechen, so kann wohl die Berechtigung, wie Nöthigung zum Einschreiten von Seiten

der auf das Ideale gerichteten höchsten Staatsmacht kein gesunder Zweifel aufkommen. In den bestehenden Vereinbarungen zwischen Staat und Krone ist auch diese Nöthigung und Berechtigung bereits vollständig anerkannt: nur konnte von keiner Seite her der Zweck der Dotirung eines Hoftheaters auf der königlichen Civilliste deutlich genug ausgesprochen werden, weil diese Dotirung aus einem ganz anderen Prinzipe als die übrigen Staatsdotirungen hervorging. Als mit der Gründung der neueren Staatsverfassungen der Staatshaushalt in der Weise geregelt wurde, daß die bis dahin freigegebenen Bezüge der Krone nach ihrer vorgefundenen durchschnittlichen Höhe als fester Betrag einer königlichen Civilliste festgestellt wurden, so stimmte man auch die eben um jene Zeit auf den königlichen Hofhaltungsrechnungen gerade für Haltung eines Hoftheaters angegebene Summe zu einem jederzeit für den gleichen Zweck auszugebenden Etat. Hiermit ward, ohne weiter an die Bedeutung und die wahren Bedürfnisse der dramatischen Kunst zu denken, eben nur ein vorgefundener Bestandtheil des königlichen Hofstaatswesens als der Würde der Krone entsprechend anerkannt und festgehalten. Durch die Verwendung dieser Summe zur vorzüglichen Ausstattung eines Theaters in der Landeshauptstadt tritt der König vor Allem in ein gemeinsames Verhältniß zu dem Publikum dieser Stadt, welches andererseits, nach wie vor, seinen Eintritt in dieses Theater bezahlt, und im Grunde genommen zu ihm in einer primitiven, naiven, auf Unterhaltung für ein Eintrittsgeld ausgehenden Stellung verbleibt. Dieses ebenfalls gegebene und aus den Umständen unreflektirt gebildete Verhältniß halten wir nun ebenfalls im ideal konservativen Sinne fest, um uns nur zu fragen, wie es in einem zur Hebung der deutschen dramatischen Kunst vortheilhaften Sinne zu verwerthen sei, da wir gesehen haben, daß es in seiner bisherigen Fortführung geradesweges zu deren Verderben geführt hat.

Stellen wir die Frage so: auf welche Weise ist eine Veredelung des allgemeinen Geschmackes an theatralischen Vorstellungen, wie sie

Sinne der dem Theater zugewendeten königlichen Gnade liegen
ß, zu erreichen?

Offenbar nur durch Veredelung des Charakters der theatralischen
stellungen selbst. Das Publikum ist willig, auf Alles einzugehen,
s seinem natürlichen Grundbedürfnisse Befriedigung gewährt; vor-
ffliche Vorstellungen vortrefflicher Werke werden von ihm stets mit
höhter Stimmung und lohnender Anerkennung aufgenommen. Mit
em Rechte wehrt es sich aber gegen die Anmaßung, auf abstraktem,
ruktivem Wege belehrt werden zu sollen. Die Nachahmung des
rikanischen Bildungsspieles, seine Dienstboten in wissenschaftliche
ästhetische Vorlesungen zu schicken, während die Herrschaft sich
Abfall des europäischen Theatertreibens für seine Dollars vor-
ren läßt, ist bis jetzt noch nicht zum Geschmacke des deutschen
likums geworden. In seinem Betreff bleibt einzig der Zweifel
über, ob es möglich sein werde, durch die Vortrefflichkeit des Ge-
nen es zu mäßigerem, seltenerem Genusse desselben zu gewöhnen.
durch die Beschränkung der Masse der theatralischen Leistungen
nämlich andererseits auf die stete Tüchtigkeit derselben Einfluß
nnen werden, und zwar dieß allein schon in Berücksichtigung der
igen Muße zur Ausbildung und Geltendmachung der technischen
e und ihrer Anforderungen, ganz abgesehen davon, daß die
ellung eines würdigen Repertoirs von genügender Mannigfaltigkeit
jetzt schwer denkbar wäre. Da wir nun bei der Vornahme be-
en, trotz des idealen Zieles, welches wir uns stecken, zur An-
dung keiner Art formal radikaler Auskunftsmittel uns hinreißen
assen, möchten wir gegen den bezeichneten Übelstand zunächst nur
leichungsmittel in Anwendung gebracht sehen, wie sie im wohlver-
denen, selbst erwerblichen Interesse mehrerer in einer Stadt neben
nder bestehender Theaterunternehmungen von selbst als zweck-
ig sich herausstellen, und welche zu dem Ergebnisse der Ver-
derung der Anzahl der theatralischen Vorstellungen überhaupt
en müßten.

licher Leistungen zu erlangen sein. Zu diesem ist auf de
täglichen Verkehres zwischen Theater und Publikum, name
Basis der Erwerbsinteressen, unmöglich zu gelangen, min
bei den gegebenen deutschen Theaterverhältnissen im
Dieses Beispiel kann nur auf einem von den Bedü
Nöthigungen des alltäglichen Theaterverkehres gänzlich exim
gegeben werden, auf dem Boden, welcher nur in der Sp
einem großen Sinne von uns gebeuteten königlichen G
kann. Bedingung hierfür ist die Außerordentlichke
und Jedem, wie sie in erster Linie nur durch größer
gewährleistet werden kann. Wir wollen uns zur Char
dieser Außerordentlichkeit hier nicht durch eine Kritik der
Versuche, wie sie nach dieser Seite hin schon angestellt wu
halten, da überhaupt die Erörterung der technischen Erfor
die Verwirklichung unserer Idee nicht hierher gehören soll: m
wir, daß alle sogenannten „Mustervorstellungen" bisher ni
des alltäglichen Theaterverkehres verließen, und sich eigentl
durch Anhäufung und Nebeneinanderstellung gesteigerte
Virtuosenleistungen zu erkennen gaben, und als solche au
wurden. Dagegen würden die von uns gemeinten, in se
schenräumen gebotenen, wahrhaft königlichen Aufführung
charakteristische Merkmale an sich tragen. In ihnen r

ichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung theatralischen Darstellung mit dem dargestellten rhaft deutschen Dichterwerke. Durch die zweckmäßigste wendung der vorhandenen, zerstreuten und hierzu versammelten ischen Talente, von der Darstellung vorhandener wahrhaft deutscher Werke ausgehend, würde zur Veranlassung neuer, für die gleiche Bewährung geeigneter Werke fortgeschritten werden. Die gewerb-Tendenz im Verkehre zwischen Publikum und Theater wäre hier ständig aufgehoben: der Zuschauer würde nicht mehr von dem Bedürfnisse der Zerstreuung nach der Tagesanspannung, sondern dem Sammlung nach der Zerstreuung eines selten wiederkehrenden Tages geleitet, in den von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchts- für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieser außerordentlichen, eximirten Aufführungen sich erschließen- besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke um die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.

Wir deuteten genug an, um den wohlmeinenden Leser den Ein- und die Rückwirkung des von uns angerufenen Beispieles auf theatralische Kunst, auf den dichterischen Geist, auf den künstlerischen Geist überhaupt, und hierdurch auf die Gestaltung eines den schen Sinn wirklich zur Erscheinung bringenden Lebens selbst er-en zu lassen.

Zum Schluß der hiermit beendigten Untersuchungen sei uns ein er, aber weiter Umblick gestattet.

Als Preußen den Umsturz der Bundesverfassung in das Werk e, sprach es von seinem deutschen Beruf. Da Bayern sich ummenfaßt, die ihm gewordene neue Stellung rühmlich zu ver-

sprechend, ebenso genöthigt wie befähigt ist. Welch
einzig zur Bildung dieses deutschen, als Vorbild
Musterstaates dienen? — Als die Krone Preußen dre
Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief si
Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fa
Energie den innersten Geist des preußischen Staatswes
uns bereits charakterisirten Schöpfung Friedrich's des
Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es i
schreitenden Staatsorganisation gänzlich nur die Tendenz
schen Staatswesens verfolgte? Nothwendig, daß beide
auf dem gleichen Punkte sich begegnen und auf einander tre
der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden
wohin müßte dann die Entscheidung fallen? Wäre es
ein allerhöchster Nützlichkeitszweck des bayerischen Staat
allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten
allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen s
Bayern, nur so weit es an dieses reiche, neben Preußen
schen Beruf erfüllen kann? Hat die Krone Preußen vor
zu wachen, daß sie nie und nirgends das Nützlichkeitsge
Auge verliere, und muß sie selbst die Gnade nach den G
dieses Gesetzes stimmen, hätte dann nicht Bayern seine
zwecke von unten auf in dem Maaße zu verfolgen, daß

setzen des Nützlichkeitszweckes verwendet: und hier wird dann der ...e Punkt sein, auf welchem — zum Heile Aller — eine glückliche ...ung des bayerischen Staatswesens mit jenem sich begegnen kann. ...r nur dieser Punkt: es giebt keinen segenvollen anderen. Und ...es ist der deutsche Geist, von dem sich es leicht reden und in ...sagenden Phrasen sich ergehen läßt, der aber unserer Einsicht, ...rem Gefühle kenntlich nur erst noch in dem idealen Aufschwunge ... großen Schöpfer der deutschen Wiedergeburt des vorigen Jahr-...derts nachweisbar ist. Diesem Geiste im deutschen Staatswesen ...oll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbst-...ßt aller Welt sich kundgeben kann, heißt aber so viel als selbst ...beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen.



Bericht

an

ine Majestät den König Ludwig II.

von Bayern

über eine in München zu errichtende

deutsche Musikschule.

Allerdurchlauchtigster großmächtigster König!

…ere Majestät haben mir den Wunsch ausgedrückt, meine Ansicht …ber, was von der Wirksamkeit eines Konservatoriums für Musik erwarten sei, und inwiefern hieraus Forderungen zu begründen, … diesen Forderungen entsprechende Einrichtungen am hiesigen …lichen Konservatorium der Musik zu treffen sein möchten, aus…chen.

Dem weitblickenden Auge des erhabenen Freundes meiner Kunst …be ich nur dann eine befriedigende Einsicht in den hier vorliegenden … zu geben, wenn ich diesen im ungetrennten Zusammenhange dem heutigen Zustande aller mit ihm sich berührenden Kunst…ge darstelle.

In der Benennung einer Schule als „Konservatorium“ liegt der …rakter der von ihr geforderten Wirksamkeit bezeichnet; sie soll den …sischen Styl einer reifen Entwickelung der Kunst erhalten, „konser…n“, und zwar durch Pflege und treu erhaltene Überlieferung na…ntlich der Vortragsweise für diejenigen Musterwerke, durch welche

sich eine Blüthenperiode der Kunst zur klassischen gebildet und abgeschlossen hat. Konservatorien für Musik sehen wir zuerst in Italien begründet, zu einer Zeit wo, namentlich mit der Oper, die italienische Gesangsmusik eine so bestimmte formelle Entwickelung genommen hatte, daß selbst in ihrer heutigen größten Entartung die Form derselben als wesentlich unverändert erhalten angenommen werden kann. Auch die Wirksamkeit des berühmten Konservatoriums in Paris konnte sich auf die Erhaltung einer dem französischen Geschmacke klassisch geltenden Vortragsweise für die Werke großer Meister begründen, welche den bestimmten französischen Styl zu einem charakteristischen Abschlusse seiner Bildung gebracht hatten. Die Vortragsweise, welche in den Konservatorien gepflegt und erhalten wurde, ging demnach ursprünglich von den großen musikalischen Kunstinstituten aus, in welchen die bedeutendsten Künstler der Nation unmittelbar gewirkt und geschaffen hatten. Die Konservatorien von Neapel, Mailand und Paris erhielten und pflegten, was die Theater von St.-Carlo, della Scala und der Académie de musique zuvor unter der Mitwirkung der Geschmacksrichtung der Nation zur gültigen klassischen Form durch ihre unmittelbaren Leistungen ausgebildet hatten.

Fassen wir nun die Wirksamkeit der zahlreichen auch in Deutschland und gegründeten Konservatorien in's Auge, so haben wir uns die von allen Sachverständigen fast allgemein zugestandene Erfolg- und Nutzlosigkeit einfach daraus zu erklären, daß jenes Kunstinstitut, welches für uns die Bedeutung der genannten großen Theater in Frankreich und Italien hätte, in Deutschland nicht vorhanden ist: in unseren deutschen Schulen ist ein klassischer Styl nicht zu erhalten und zu pflegen, weil er in unseren öffentlichen Kunstinstituten vollkommen unbekannt oder in ihnen untergegangen ist.

Um hierüber klar zu sehen, müssen wir Deutsche zunächst die Schwäche unserer öffentlichen Kunstzustände richtig erkennen, was uns so schwer fällt, als ein gewisser Stolz auf die großen Meister, die aus unserer Mitte hervorgingen, uns gar zu leicht darüber hin-

ehen läßt, wie schlecht wir diese Meister im Betreff der ihnen igen Kunstmittel unterstützten. Deutlich erkennen, woran es uns t, werden wir nur dann, wenn wir nicht auf unsere großen ster selbst blicken, sondern darauf, wie ihre Werke uns vorgeführt den.

Der flüchtigste Hinblick auf die Geschichte der Musik in Deutsch- zeigt uns, daß im Betreff der zur Ausübung dieser Kunst be- en Institute wir uns in einem durchaus unselbstständigen, unreifen schwankenden Zustande befinden, welcher nach keiner Seite hin owie noch auf die Ausbildung eines dem deutschen Geiste ent- henden Styles sich anläßt. Während die Italiener um die Mitte vorigen Jahrhunderts diesen Styl aus eigensten Mitteln sich ten; während die Eigenthümlichkeit des französischen Geschmackes der Mitwirkung der größten Kunstkräfte aller Nationen gegen Ende des vorigen und den Anfang dieses Jahrhunderts den Styl igen Pariser Institute begründete, von welchen aus bis heute Geschmack fast aller europäischen Nationen beherrscht wird, sind Deutschen aus der bloßen Nachbildung und Nachahmung der ischen Eigenthümlichkeiten der Italiener und Franzosen, nament- was die in den Theatern giltige Vortragsweise betrifft, nicht gekommen.

Um zu sehen, wie nachtheilig dieß für uns sich gestaltet, halten nur den Erfolg der Berührung mit fremden Einflüssen, wie er bei den Franzosen herausgestellt hat, mit dem zusammen, wie er bei uns kundgiebt.

In Paris ward der Italiener und Deutsche sofort Franzose, und musikalisch weit geringer begabte Franzose drückte den Leistungen Auslandes mit solcher Bestimmtheit den Stempel seines Geschmackes daß weit über seine Grenzen hinaus, dieser Geschmack wieder gebend für die Leistungen des Auslandes wurde. Bei den Deut- stellte sich dagegen der Hergang folgendermaßen heraus. Die nische Musik, von Italienern ausgeübt, wird in völlig barbarische

Zustände als gänzlich ausländisches Produkt eingeführt. Musiker befassen sich mit ihr, indem sie Italiener werden; zösische Oper sucht man durch unbeholfene und verstümmeln duktion sich anzueignen. Die hieraus sich ergebenden Miß ich wiederholt aufzudecken mich bemüht. So wenig der von mi Nachweis der allen Kunstgeschmack verderbenden großen In der Leistungen unserer Operntheater beachtet worden ist, hatt das Glück, die Aufmerksamkeit und Theilnahme Euerer Majest auch für diese meine Klagen zu gewinnen, und eben in di richte darf ich daher annehmen, an eine Einsicht mich zu wende für das Erkannte nicht umständliche Beweise erst beizubringen h

Um es in Kürze zu fassen: in unseren Operntheater wir auf schlechte und entstellende Weise das Ausland nach. Italiener und Franzosen im Verfall ihres Styles begriffen si wir uns Das, was sie so, immer noch in Übereinstimmung Eigenthümlichkeiten, und immerhin mit stylistischer Korrekth verstümmelt und inkorrekt als tägliche Unterhaltung vor.

Welche Vortragsweise hat dieser Erscheinung gegenüber sches „Konservatorium" für Musik zu „konserviren"?

Hierauf antwortet man mir sehr vermuthlich, daß n jenen Produktionen auch Gluck und Mozart aufführen, die Werke dieser Meister unsere konservativen Sorgen gericht müßten. In dieser Berufung hätten wir den eigentliche verderblichen Irrthum der Deutschen zu ersehen. Gluck's und Opern haben wir uns so gut aus den französischen und it Styleigenthümlichkeiten anzueignen suchen müssen, wie jed ausländischen Werke, und ganz in der entstellenden und i Weise, wie diese, haben wir uns auch nur Gluck und Mozart gemacht. Wären wir aber je im Stande gewesen, sie un listischer Korrektheit vorzuführen, so müßten wir endlich i Einflusse des immer tiefer verderbenden, selbst verdorbenen dischen Geschmackes gänzlich die Fähigkeit hierzu verloren hab

s es. Die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, die zu
ks und Mozart's Zeiten sich noch auf die Wirksamkeit namentlich
talienischen Schulen begründete, ist seitdem, gerade in Deutschland
nals gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Styles verloren
ngen; und an Nichts können wir heutzutage die Schwäche der
ungen unserer Opernpersonale deutlicher nachweisen, als an der
ibeten Lebens- und Farblosigkeit der Aufführungen gerade Gluck's
Mozart's, deren Anpreisung als wirklich heuchlerisch und lügnerisch
ken ist.

en diese Werke vollkommen richtig wiederzugeben, würde es
einer Kunstbildung und stylistischen Entwickelung bedürfen, wie
r die Blüthe einer nachhaltigsten, höchsten und verständnißvollsten
der Kunst des Vortrages erwirken könnte. Daß wir Deutschen
esen Erfolg zusprechen möchten, ohne im Mindesten etwas für
e Grundlage einer nur mit der Zeitproduktion im Verhältniß
en Bildung des Vortrages gethan zu haben, beweist nur, daß,
stgefällig wir uns auch dagegen verwahren mögen, uns diese
Erforderniſſe noch gar nicht zum Bewußtsein gekommen sind.
ie Schwere des Vorwurfes, der uns hier treffen muß, mindert
enn wir die ungemeine Schwierigkeit der uns gestellten Aufgabe
s Auge fassen; den verwirrenden Einflüssen der fremden
en, welche in jeder Form den Geschmack des deutschen Publi-
bestimmten und (weil inkorrekt reproduzirt) irreleiteten und
en, stellte sich nirgends der Sammelpunkt deutscher Bildung
n, auf welchem, wie dieß von Paris aus für Frankreich geschah,
riginal-Geschmack der Nation sich der fremden Einwirkungen zu
eigenen Bereicherung, jedoch für seine eigenen wahren Bedürf-
ngestaltend, bemächtigen konnte.

Selbst die bedeutendsten deutschen Theater blieben in der ab-
gen Stellung, welche die französischen Provinzial-Theater gegen-
Paris einnehmen; nur mit dem großen Nachtheile, daß ihnen
nmittelbar verwandte Vorbild von Paris entrückt und unver-

Universalität, oder durch besonders sorgsame und form
und Verwendung aller ihm von außen und aus alle
kommenen Styleigenthümlichkeiten, — hierüber dürfe
gerungen gelangen, wenn wir uns vorstellen, welcher
nächst zu entsprechen wäre, um nach der wichtigsten
Anhaltspunkt zur Ausbildung eines wirklichen deutsch
den Vortrag zu gewinnen.

Unstreitig ist es am wichtigsten, daß in irgend ei
Centrum deutschen Lebens und deutscher Bildung ein
führungsweise von Werken deutschen Styles mustergil
in das Leben gerufen werde. Der ungemeine, ganz
Einfluß, welchen das Theater, als fast einziges tägl
künstlerisches Unterhaltungswerkzeug, auf den Geist un
Volkes gewonnen hat, kann uns keinen Augenblick dar
lassen, daß die Institution, welche wir im Sinne haben
theatralische Vorführungen abzielende sein dürfte.
wiesen, daß, was vom Konzertsaale aus auch geleiste
um dem musikalischen Geschmacke der Nation eine erns
Richtung zu geben, dieß immer wieder durch den über
fluß der Oper durchkreuzt und verwirrt worden ist;
sich, daß nur vom Theater aus die gemeinte edlere Ri

die tägliche Unterhaltung eines bestimmten städtischen Publikums
en zu müssen, hat all' das Unreife, Ungebildete und Inkorrekte
r bisherigen Leistungen, als unerläßliche Folge, zu Wege gebracht,
nach jeder gewaltsamen Anstrengung, dieser Folge sich zu ent=
n, müßte es bei der fortbestehenden Nöthigung seines täglichen
riebes immer wieder in die frühere Tendenz zurückfallen.

In welcher Weise jedoch auch dem stehenden Theater ein wich=
Antheil an der Hebung und Pflege des guten Geschmackes zu=
ndet und gesichert werden könne, soll sich im Verlaufe ergeben,
d ich zunächst diejenige Institution bezeichnet haben werde, welcher
Initiative hierfür zuzutheilen ist. Da meines Erachtens Alles
af ankommt, zunächst zu der Möglichkeit wirklich korrekter, in
Theilen vollkommen übereinstimmender Aufführungen von Werken
Gattung und deutscher Originalität zu gelangen, diese Absicht
nur ausnahmsweise und seltener zu erreichen sein kann, so würde
gemeinte Institution in einer Veranstaltung von Musteraufführ=
en bestehen müssen, zu welchen die jedesmal vorhandenen besten
gebildetsten künstlerischen Kräfte der deutschen Theater zusammen=
t würden.

Es hat sich bewährt, daß in verzweifelten Lagen, wie die hier
ffenden Zustände sie mit sich führen, nicht durch die reine Theorie,
rn nur durch schnelles Erfassen praktischer Vorlagen einzig Hilfe
winnen ist.

Der tief ernste Sinn Euerer Majestät erkannte die Noth, in
er ich mich im Betreff der Aufführung meiner neueren Arbeiten,
ntlich des projektirten größeren Dramencyklus „der Ring des
ungen", befinde. In dem Vorworte zur Herausgabe der letz=
Dichtung habe ich die Veranstaltungen bezeichnet, welche mich
zur Lösung der Aufgabe einer befriedigenden Aufführung dieser
nen geeignet dünken, und mein erhabener Beschützer hat beschlossen,
Lösung dieser Aufgabe durch Anordnung der nöthigen Vor=
ngen herbeizuführen. Diese würden wesentlich in Folgendem
hen.

Da das stehende Hof- und Nationaltheater zu jeder Zeit vollauf für den täglichen Bedarf des Publikums in Beschlag genommen ist, soll von vornherein von der Benützung seines Lokales für die erzielten, mit höchster Sorgfalt vorzubereitenden Musteraufführungen abgesehen, und dafür ein besonderes Lokal provisorisch hergerichtet werden. Schon die Herrichtung dieses Lokales soll aber, nach dem sinnigen Dafürhalten Euerer Majestät, zur Lösung wichtiger Aufgaben in Betreff der ästhetischen Zweckmäßigkeit der scenischen und akustischen Konstruktion eines mustergiltigen Theaters angewendet werden. Euere Majestät haben daher einem berühmten, und in diesem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten die Aufgabe gestellt, vor Allem einen inneren Theaterraum zu konstruiren, in welchem einerseits die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglicher Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben, vermieden, und andererseits namentlich durch Erfindung von Beleuchtungs-Vorrichtungen, welche die scenischen Dekorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben würden, die theatralische Darstellung selbst zu ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden soll. Euere Majestät haben den Vorschlag des Architekten, diese provisorische Konstruktion in einem der Flügel des hiesigen großen Ausstellungsgebäudes setzen zu dürfen, sobald sich dieses als thunlich herausstellt, genehmigt, und dadurch das Unternehmen des Vortheils der geringeren Kostspieligkeit (weil es keiner provisorisch zu konstruirenden Außenwände bedarf), sowie der Zeitersparniß für die Herstellung versichert. Euere Majestät haben mich ferner beauftragt, mein Augenmerk darauf zu richten, aus den deutschen Opernsängerpersonalen diejenigen vorzüglich begabten und gut gebildeten Darsteller aufzusuchen, welche zur gegebenen Zeit für den besonderen Zweck, ungestört von anderen Einflüssen mein Werk einzustudiren und in einer Reihe mustergiltiger Aufführungen dem hierzu einzuladenden deutschen Publikum vorzuführen, nach München berufen werden dürften. Die auf diese Weise bewerkstelligten Aufführungen würden, als Ausnahmsfälle, der

nach wohl vorübergehen; die Vorzüglichkeit derselben würde aber ohne nachhaltigen Eindruck verbleiben, und während es vorbe- würde, in wiederkehrenden Zeiträumen ähnliche Aufführungen derholen, würde aus der einen Nöthigung, so und nicht anders Werk darzustellen, der Ausgangspunkt einer Institution gewon- ein, deren Wirksamkeit vom gedeihlichsten Einflusse auf die deut- Kunst werden müßte.

Ehe ich mich jedoch in die Darstellung der möglichen segens- Folgen dieser, ganz auf dem praktischen Wege des unmittel- Bedürfnisses in das Leben gerufenen Institution verliere, muß auch dem Hauptzwecke meiner unterthänigsten Mittheilung mich näher darüber auslassen, in welcher Art das hiesige atorium, meinem Dafürhalten nach, an jenen beabsichtigten chen Folgen, sowie schon jetzt etwa zur Erreichung jener Ergebnisse als vorbereitende Musikschule, Antheil zu nehmen sein kann.

ist einleuchtend, daß zunächst dieser Antheil sich im Wesent- auf die vorbereitende Mithilfe zur Gründung der in das Auge Institution zu beschränken haben wird, da erst durch die gen jener ein wirklich giltiger Styl für den Vortrag von entschieden deutscher Originalität sich begründen kann. Indem noch vorbehalte, zu zeigen, wie, ganz der Eigenthümlichkeit der beeinflußten Entwickelung des deutschen Kunstgeschmackes auch auf didaktischem Wege der uns angemessene höhere Styl ereiten und anzubilden sein wird, fasse ich daher jetzt nur die raktische Nöthigung in das Auge, die unerläßlichsten Kunstorgane, welche die beabsichtigten Musteraufführungen ermöglicht werden bis auf den Punkt vorzubereiten, wo sie zur Lösung der noch ftlich und einzig gestellten Aufgabe befähigt sein können.

Die geeignete richtige Ausbildung der Gesangs- ne mit dramatischem Talente begabter Sänger hierzu das Wichtigste. — Kein Zweig der musikalischen

den größten Gehalten angestellten Sängern die W
wenn es gilt, wie jetzt es im großherzigen Willen
liegt, zu mustergiltigen Aufführungen reinsten deutsch
mit großen Opfern die nöthigen Künstler zu berufen
stellung meines Nibelungen-Werkes zu berufenden S
allergrößten Theile bei den deutschen Operntheatern
den; denn bei den allermeisten fehlt die zur Aneignu
gestellten Aufgabe nöthige Vorbildung fast gänzlich, u
auf falschem Ruhm begründeten Stellung sind sie
zu verwöhnt und verzogen, um für die Möglichkeit
Hoffnung zu gewähren. Während also von dieser S
wenige Unterstützung zu rechnen ist, tritt schon für
tischen Ziele die Begründung einer zweckmäßig organis
schule als unerläßlich auf.

Der Anregung des Generalmusikdirektors F
war es zu verdanken, daß die nöthigen Fonds zur
solchen Gesangsschule durch die Munifizenz Allerhö
enen Großvaters, Seiner Majestät König Ludwig
längeren Jahren überwiesen wurde. Es ist zu bed
Gesangsschule, ohne namhafte Vermehrung der
Geldmittel, und ohne praktische Erkenntniß der fü
stellenden höheren Aufgabe, zu einer universellen
vorgeblicher Tendenz eines Konservatoriums erwei

zeigen, daß der bisher eingeschlagene Weg nicht der richtige war, auf den Erfolg hinzuweisen, welcher eingestandenermaßen als ein Erfolg, mit wirklicher Unhaltbarkeit des Institutes, sich herausstellt trete somit der weisen Ansicht des Generalmusikdirektors Lachner, daß dieser Mißerfolg für das Erste nur durch Zuführung des Konservatoriums auf seine ursprüngliche Basis als ...ische Gesangsschule zu verbessern sein wird, mit vollkommener ...zeugung bei, und stimme dafür, die jetzigen Fonds des Konservatoriums lediglich zur Neubegründung einer zweckmäßig organisirten ...gsschule zu verwenden. Über die Bedeutung und die Tendenz, ...e ich dieser Schule beigelegt und eingeprägt wünsche, erlaube ich ... im Allgemeinen mit Folgendem meine Ansicht zu erkennen zu ...

Die Ausbildung der Gesangskunst ist bei uns Deutschen ganz ...ders schwierig, unendlich schwieriger als bei den Italienern, und ... um Vieles schwerer als bei den Franzosen. Der Grund ... liegt nicht nur in den Einflüssen des Klimas auf die Stimm...e selbst, sondern am nachweisbarsten namentlich in den Eigen...lichkeiten der Sprache. Während in der italienischen Sprache die ...igenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmuthige Energie Konsonanten nur zu wirksameren Klangkörpern gebildet werden, ...elbst der Franzose seinen, bereits weit beschränkteren Vokalismus ...eine Bildung der Konsonanten fließend erhält, deren oft bis zur ...lichen Mißverständlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürf...es Euphonismus sich verdankt, hat die deutsche Sprache, nach ...tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters, trotz der An...ungen der großen Dichter der deutschen Renaissance sich noch ...o weit wieder entwickelt, daß sie im Betreff des Wohlklanges ...wie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wett...können. Eine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vokalen, eingeengt von höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus

falls kann dieß aber nicht auf dem bisherigen, von un
lehrern eingeschlagenen Wege geschehen. Das Modell d
Gesanges, des einzig als klassisch stylistisch uns vorschwe
die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich
und der Gesang wird entstellt: und das Ergebniß ist d
unseres heutigen deutschen Operngesanges. Die richtige
des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache
gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren L
glücken muß. Sie kann andererseits nur glücken durch u
Übung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang
Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist. Der G
Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnte
gegenüber, als energisch sprechender Accent zu erkennen geb
vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein.
hiervon waren bisher die deutschen Sänger, mehr al
Nationen, für den dramatischen Gesang ungeeignet;
Bildung nach dem fremden Gesangstypus, welcher de
und Verwerthung der deutschen Sprache hinderlich war,
wodurch die Sprache selbst in der Art vernachlässigt
werden mußte, daß gegenwärtig derjenige deutsche M
beim Vortrage seiner Werke auf die verständliche M
Sprache rechnet, gar keinen Sänger hierzu findet. Sch
zige Umstand der gänzlich vernachlässigten und undeutlich

hier sich ergeben müssen, wo andererseits dem Charakter der Nation und ihrer Sprache nach Alles auf den einzig entsprechenden dramatischen Gesang abzielen kann, und nehme es für jetzt über mich, als einseitig zu gelten, wenn ich als Grunderforderniß für die zu errichtende Gesangsschule aufstelle, daß die in ihr zu befolgende Methode zu allernächst die Lösung der Aufgabe, den Gesang mit der Eigenthümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältniß zu setzen, sich als Ziel zu stecken habe.

Daß hierbei eine eigentliche Verkümmerung des Gesangswohllautes nicht aufkommen dürfe, versteht sich von selbst. Doch beruht gerade hierin die besondere, dem Deutschen gestellte Schwierigkeit. Wenn dem Italiener von der Natur Alles leicht gemacht ist, und er deßhalb wohl auch leicht in Selbstgefälligkeit erschlafft, hat die Natur, die dem Deutschen den Gebrauch seiner Kunstorgane erschwerte, ihn dagegen auch mit Ausdauer und Kraft in der Anwendung der Reflexion für seine Bildung ausgestattet. Es ist das Besondere des deutschen Bildungsganges, daß er Motiv und Form seiner Bildung sich meist von Außen entnimmt, daß er somit einen Bildungskomplex sich anzueignen sucht, dessen Elemente, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit, ihm ursprünglich ferne liegen. Während die romanischen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin sich überlassen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die unmittelbare Gegenwart ihnen bietet, baut der Deutsche die Welt der Gegenwart aus den Motiven aller Zeiten und Zonen auf. Sein Genuß des Schönen ist somit auch mehr reflektirt, als namentlich bei den romanischen Nachbarn. Auch seine Kunstmittel, ja, wie ich zeigen will, die Kunstorgane, soll er durch sorgfältige Aneignung, und mit überlegenem Verständnisse der Kunst und ihres Organismus' selbst, wie sie ihm auf historischem Wege vermittelt werden, sich gewinnen. Im vorliegenden Falle wird die von deutschen dramatischen Sängern geforderte besondere Eigenschaft nur dann für die Kunst überhaupt vollständig zu gewinnen sein, wenn auch der Gesangswohlklang der ita-

lienischen Schule in seiner Bildung nicht aufgeopfert wird. In das Studium der beabsichtigten Gesangsschule wird daher das reflektirende Befassen auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen sein müssen, und zwar, wie unerläßlich, mit Anwendung der italienischen Sprache. Hiermit ist der zur Übung bestimmte Vortrag nicht nur fremder, sondern auch verschiedenen früheren Perioden angehörender Stylarten in das Auge gefaßt, welche, von der Absicht des Studiums mit wohlerwogener Erkenntniß der Eigenthümlichkeiten derselben geleitet, als Bildungsmittel für die Zöglinge selbst zunächst von mir in das Auge gefaßt wird. Welche Folgerungen ich an dieses Bildungsmoment und seine Verwendung, bezüglich der Bedeutung und späteren Ausdehnung des ganzen Institutes, knüpfe, werde ich mich bemühen im Verlaufe in ein helleres Licht zu stellen. Um dagegen dieser zukünftigen Ausdehnung schon bei Besprechung der Gesangsschule noch weitere Begründung zu geben, erlaube ich mir zunächst auf diejenigen Hilfsmittel einer richtigen und vollkommenen Ausbildung des Sängers aufmerksam zu machen, welche schon zur gedeihlichen Wirksamkeit der Gesangsschule, als solcher, herangezogen werden müssen.

Unerläßlich ist es, daß der Sänger auch ein guter Musiker sei. Wie übel in dieser Hinsicht es bei uns, die wir uns so gern als gründlich und gediegen den Ausländern gegenüber hinstellen, beschaffen ist, kann nicht laut genug beklagt werden. Die erste grammatikalische Kenntniß der musikalischen Sprache, das einfache Lesen der Noten, ist den meisten Sängern dermaßen fremd, daß bei ihnen das Studium einer Gesangspartie nicht etwa heißt, den Vortrag und Gehalt derselben sich aneignen, sondern einfach die Noten treffen lernen, womit, wenn es erreicht ist, das Studium selbst eigentlich als abgeschlossen betrachtet wird. Man urtheile nun, welchen Standpunkt dieser vernachlässigte Bildungsgrad eines Sängers gerade zum Charakter der deutschen Musik, deren reich entwickeltes harmonisches Gewebe sie ganz vorzüglich auszeichnet, einnimmt, und leicht wird es zu begreifen sein, warum so wenigen deutschen Meistern es noch beikommen konnte, die reiche

ildung, welche die deutsche Musik auf dem Instrumentalgebiete ten, bisher noch auf die Oper überzutragen. — Hiergegen wird her erforderlich, sogleich mit dem eigentlichen Gesangsunterrichte ründlichen Musikunterricht überhaupt eintreten zu lassen, und fache hierunter theoretische Belehrung und praktische Übung in armonie, fortschreitend bis an diejenige Grenze der eigentlichen sitionslehre, welche sich mit der genauen Kenntniß der Konstruk- ines Tonwerkes, des Baues seiner Perioden, der Bedeutung und rhältnisse der in ihm enthaltenen Themen, sowie dem genauen ürden ihrer Phraseologie abschließt. An dieses geforderte Studium bung des Sängers würde nun anzuknüpfen sein, wenn die ildung und Erweiterung der eigentlichen Gesangsschule zur all- ben Musikschule in das Auge gefaßt werden soll.

m aber zuvor noch allen Erfordernissen für die wirklich voll- e Ausbildung eines Sängers, namentlich von dramatischer gerecht zu werden, müßten wir erst nothwendig noch für torischen und gymnastischen Theil derselben sorgen. Die Er- isse beider Tendenzen fallen bereits in die Anfangsgründe des Gesangsunterrichtes. Um seinen Ton mit dem Wort in richtige Stimmung zu setzen, muß der Sänger schön und richtig sprechen um volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan, Kopf und die Lungen, zu erhalten, muß er seinen ganzen vollkommen in seine Gewalt bekommen. Für den zweckmäßig- terricht nach diesen beiden Seiten hin, ist daher sogleich im e der eigentlichen Stimmbildungsstudien zu sorgen. Der nterricht wird von der rein physischen Ausbildung des Sprach- bis zur genauen Belehrung über die Konstruktion des Verses, enschaften des Reimes, und endlich den rhetorischen und poe- Gehalt des dem Gesange zu Grunde liegenden Gedichtes vor- t. Der gymnastische Unterricht aber wird sich, von der für bildung nöthigen Belehrung der Körperhaltung ausgehend, Entwickelung der plastischen und mimischen Fähigkeit, den Er-

Kunstaufgaben macht. Es ist unglaublich, auf we
gegen den „Text" ihrer Arien man bei ihnen trifft;
oft gänzlich unverständlich ausgesprochen, bleibt d
Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieses sich nicht
Textbuche hilft) so auch dem Sänger selbst fast gan
es ergiebt sich schon aus diesem Umstande ein d
sinniger Zustand seiner Geistesbildung, welcher das
unter Umständen, zu einer geradeweges bellemm
Daß ein Sänger, der den Inhalt des Gedichtes und
Situation nicht wahrhaft kennt, sondern dafür das
lieben der Opernroutine substituirt, auch in sein
mimischen Aktion eigentlich nur sinnlose Gewoh
kann, ergiebt sich von selbst; und der wirklich gebilde
mag sich schon hieraus erklären, warum er sich,
konstituirt, eigentlich kindisch und degradirt vorkomm
auch der Besuch der Oper ihm ganz richtig als
schweifung erscheint, für die er sich am Ende g
tödlicher Langweile bestraft fühlt. —

Indem ich bisher nur den praktischen Zweck d
Sängern, welche fähig wären, bei den beabsichtigten
mitzuwirken, verfolgte, gelangte ich wiederholt berei
der reinen Gesangsschule, an welchen diese sich einer
Gebiet der Musik, andererseits, durch die zuletzt auf

folgerichtig zu erweitern, um auf dem Wege der Darstellung raktischen Bedürfnisses die Nöthigung zu allmählicher späterer Erзg klarer zu machen, sowie im Voraus die Mittel hierzu zu nen.

Keinem Musiker, möge er sich für die Ausübung seiner Kunst Spezialfache widmen, welchem er wolle, kann ein im Anfange Ausbildung empfangener Gesangsunterricht anders, als vom n Vortheile sein. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich utschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den mentalisten, am meisten aber auch an den Komponisten. nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit n Gesang schreiben, noch auch auf einem Instrumente den Geachahmen. In wie weit jeder Musiker an der Gesangsbildung theiligen sollte, dürfte einzig von der Beschränkung seines organes abhängen. Jeder Mensch, namentlich der mit musikaNeigung begabte, besitzt an seinem Sprechorgane das Material, dessen möglichste Ausbildung er sein Innewerden der wahren haften des Gesanges wenigstens so weit entwickeln sollte, daß nicht fremd, sondern seinem Bewußtsein innig bekannt wären. nschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik, und, diese sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer och die kühnste Kombination des Tonsetzers, oder der gewagteste g des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließs Gesetz für seine Leistungen wieder aufzufinden haben. Ich daher, daß der Elementarunterricht im Gesange für jeden r obligatorisch gemacht werden muß, und würde demnach in Klichten Organisation einer Gesangsschule, nach den bezeichneten , auch die Grundlage der beabsichtigten allgemeinen Musiknblicken. Sie würde daher zunächst an derjenigen Grenze zu en sein, an welcher wir sie bei der Nothwendigkeit, den Sänger Elementen der Harmonielehre und der Anleitung zur Analyse sikalischen Kompositionen zu unterweisen, angelangt sahen.

von dem wichtigsten Zwecke, den Werken der Musik zu
ten Aufführung zu verhelfen, gänzlich ableiten, ihre Wirk
und verwirren. Die dem ausübenden Musiker und
nöthige Wissenschaft lernt sich ebenfalls nur auf prak
und auf diesem führt vor allen Dingen die Mitwirk
Aufführungen, endlich die Anhörung und Anleitung zu
derselben; was dazwischen liegt, die Aneignung der
theoretischen Gesetze der eigentlichen Kompositionslehre,
Privatstudiums, zu dessen Anleitung in keiner größeren
lands, am wenigsten hier am Sitze der beabsichtigten pr
schule, der geeignete Lehrer fehlen wird. Was dagege
der Musik, der die leicht ihm zugänglichen Lehren d
Wissenschaft überall in Deutschland besser und grün
Frankreich und Italien erlernen kann, von je Noth
die Gesetze des Schönen und richtigen Ausdruckes sich z
zu bringen, nach welchen er das Erlernte anzuwenden
der Blüthe der italienischen Musik sendeten daher d
und französische Akademien ihre Begünstigten nach Ro
weil diese Bildung durch Anhörung klassischer Vortrag
nicht zu gewinnen war. In eben dieser Weise so
italienischen Fürsten und Großen für die Ausbildung de

Indem ich also den eigentlichen theoretischen Kompositionsunterricht, Harmonielehre und Kontrapunktlehre, aus dem praktischen Lehrplane der zu bildenden Musikschule verweise, und auf den stillen persönlichen Verkehr zwischen dem lernbegierigen Schüler und dem leicht anweisenden Lehrer beschränke, fasse ich desto schärfer die Mittel der Ausbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle in's Auge, und erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur richtigen und schönen Vortragsweise. In dieser Beziehung hatten wir zunächst für den Gesang zu sorgen, weil dessen Ausbildung, nach meiner Meinung an und für sich die Grundlage aller musikalischen Bildung, wie sie von besonderer Schwierigkeit, auch in Deutschland am meisten vernachlässigt ist.

Ungleich besser steht es dagegen bei uns im Instrumentalfache. Von der wenig gepflegten Stimme hat sich der Deutsche von jeher mit Vorliebe zu dem Ton-Instrumente geflüchtet. Jede große Stadt Deutschlands hat verhältnißmäßig gute, ja hier und da vortreffliche Orchester aufzuweisen; an guten, ja sogar vortrefflichen Streich- und Blasinstrumentisten fehlt es nicht. Jedes bedeutende Orchester hat für jedes Instrument den Meister, bei welchem der Schüler die Technik seines erwählten Instrumentes bis zur größten Fertigkeit erlernen kann. Ich ersehe keinen Grund, hieraus einen besonderen Zweig des Unterrichtes an einer Musikschule zu bilden; gemeinschaftliche Erlernung der Instrumental-Technik hat keinen Sinn, und kann nur in russischen Kasernen mit Erfolg betrieben werden. Bei Erweiterung der beabsichtigten Musikschule nach dieser Seite hin darf auf die eigentliche Erlernung der Instrumental-Technik nur insofern aus humanen Gründen Rücksicht genommen werden, als talentvollen jungen Musikern, welche sich für ein Instrument entschieden haben, müßte der geeignete Meister aus der Zahl der Angehörigen des Orchesters zugewiesen, und im Falle des Bedürfnisses, bei großem Talente des Schülers, der Meister für seinen Unterricht auf subventionellem Wege entschädigt werden. — Anders verhält

es sich jedoch, dem ausgesprochenen Zwecke gemäß, mit der Wirks
keit des Meisters wie des Schülers von da ab, wo der durch Pri
unterricht bis zur Beherrschung der Technik gereifte Schüler sich
Bildung seines ästhetischen Geschmackes am Schönen und Richtig
des Vortrages anlassen soll. Hier tritt der Fall ein, wo selbst uns
besten Orchester noch nicht zum „Konserviren" berechtigt, sondern i
Wahrheit erst noch derjenigen Ausbildung bedürftig sind, welche ihr
Leistungen auf die gleiche Höhe mit den Werken der großen deutsch
Meister selbst bringen soll; und hier ist daher das Einschreiten de
Wirksamkeit einer höheren Musikschule zur Mithilfe an der Aus
bildung eines klassisch deutschen Musikstyles von ernster Wichtigk

Deßhalb sei mir hier eine nöthige Beleuchtung des deutschen
genannten Konzertwesens zuvörderst gestattet. —

Neben den deutschen Operntheatern, in welchen mit der Aufführ
aller Gattungen der Opern-Musik von neueren und älteren ita
schen und französischen Meistern, sowie der klassischen Opern deu
Komponisten, als Gluck und Mozart u. s. w., abgewechselt wird, h
sich Konzertanstalten gebildet, welche zur Unterhaltung ihrer Abonn
ten ebenfalls alle Gattungen der reinen Instrumental-Musik, so
der gemischten Chorgesangsmusik, vorzuführen sich angelegen sei
lassen. Der Charakter dieser musikalischen Unterhaltungen ist zwei
lei, und ihre Grundlage ist einerseits das Virtuosenthum, andererseit
beruht sie auf dem Verfalle der Kirchenmusik. Namentlich der In
strumental-Virtuose, der sich auf seinem besonderen Instrumente z
Gehör bringen wollte, lud hierzu das Publikum der Städte, welch
er bereiste, ein; um seine persönlichen Leistungen zu unterstützen, u
sie durch Abwechselung zu heben, zog er die Mitwirkung ander
Virtuosen, namentlich beliebter Sänger, sowie des Orchesters, welch
durch eine Ouvertüre oder Symphonie einleiten und ausfüllen soll
heran. Neben diesen, wegen des Wettstreites der in ihnen auftrete
den Virtuosen so benannten, „Konzerten" fand, namentlich in prot
stantischen Ländern, die Übersiedelung der Kirchenmusik in den Konzer

, unter dem Titel von Oratorien, wie sie vorzüglich in England religiösen Etiquette wegen beliebt wurde, Nachahmung und Ver-tung. Durch den Kompromiß und die Verschmelzung dieser beiden, tlich sich sehr entgegenstehenden Elemente, sind die großen Musik- entstanden, welche auch die Deutschen allsommerlich an ver-denen Orten zu begehen sich angelegen sein lassen, und deren be-ttere Nachahmung allwinterlich, in den sogenannten Abonne-konzerten, zur geselligen Unterhaltung eines Theiles des städti- Publikums verwendet wird. Man glaubt sich berechtigt, die liche musikalische Bildung des deutschen Publikums als von Konzertanstalten ausgehend anzusehen, und hierzu hat man in-guten Grund, als die ernstesten und geistvollsten Werke unserer en deutschen Meister eben dem Gebiete der Instrumentalmusik hören, und, weil hier geeignet, am häufigsten in ihnen zur Auf-ung gebracht werden können. Zu einiger Vorsicht in der Schätzung Einflusses hat uns der Umstand, daß neben diesen solideren genüssen das Publikum nichtsdestoweniger gern doch auch die testen Theateraufführungen des schlechtesten Genre's der Oper t, bisher noch nicht bestimmen können; auch daß unmittelbar ber nach einer Mozart'schen oder Beethoven'schen Symphonie das feste Gebahren eines Virtuosen, oder die trivialste Arie einer rin nicht nur Anhörung, sondern oft Beifall, ja Enthusiasmus und erwecken konnte, hat unsere Konzertveranstalter, trotz der ihnen empfundenen Noth unter solchen Umständen gute Pro-me zusammenzustellen, noch nicht über das Grundfehlerhafte ihrer rnehmungen belehren können. Die Gewöhnung, den Saal von zahlreichen Gliedern der Familien, welche hier für einen verhält-ßig sehr geringen Abonnementspreis Raum und Gelegenheit Befriedigung der geselligen Bedürfnisse einer unschuldigen Eitelkeit eben so unschädlichen Unterhaltung finden, meistens zum Er-len gefüllt zu sehen, konnte hierin zum Theil irreleiten; die Willig-, mit welcher dieses Publikum sich führen und für seinen Geschmack

bestimmen ließ, die oft als Enthusiasmus sich äußernde [illegible] der Zuhörer gegen das als klassisch und vorzüglich Bez[illegible] Bereitwilligkeit in der Anerkennung der [illegible] der [illegible] ter, — alles dieses konnte so weit täuschen, daß man in de[n] Instituten den Höhepunkt des deutschen Musiklebens erreicht wähnte.

Die Enttäuschung würde schnell eintreten, wenn [illegible] ten eines Tages uns verließen, um der Befriedigung ihrer [illegible] Bedürfnisse in irgend einer anderen Art nachzugehen; wenn wissenschaftliche Vorträge, chemische Experimente u. dgl. auch [illegible] Gelegenheit zur Unterhaltung geben könnten. [illegible] Fall möglich ist. Was würde dann aber bewiesen, woraus [illegible] beklagende auffallende Antheilsmangel zu erklären sein? [illegible] Verfalle des öffentlichen Musikgeschmackes? Aber ihr glaub[t] Bildung ja in eueren Händen zu haben? Es stand bei eu[ch] euer Besuchen einzuprägen; da dieß ja wohl ein [illegible] warum gelang es euch nicht?

Der Fehler liegt darin, daß wir [illegible] [illegible] gefunden haben. Die Werke unserer großen Meister [illegible] das eigentliche Publikum mehr durch die Autorität, als [illegible] unmittelbaren Eindruck auf das Gefühl, und es hat daher [illegible] unrichtigen Geschmack [illegible]. Und hierin, eben gerade [illegible] das Geheimniß des Klassicitäts-Ruhmes, gegen welchen, von [illegible] verschiedensten Seite her, ein Vorwurf [illegible] machen wir, mit welcher Mühe und Sorgfalt Franzosen un[d] [illegible] geben sich für den Vortrag der Werke ihrer [illegible] [illegible] wir noch heute, mit welch' ganz [illegible] [illegible] Künstler und Orchester die schwierigsten Werke Beethoven's [illegible] zueignen und für das Gefühl unmittelbar verständlich zu [illegible] suchten, so ist es dagegen zum Erstaunen, wie leicht wir De[utschen] es uns machen, um gegenseitig uns einzureden, daß Alles [illegible]

ganz von selbst, durch reine wundervolle Begabung an. Man
ne mir in Deutschland die Schule, durch welche der giltige Vor=
der Mozart'schen Musik festgestellt und gepflegt worden sei? Ge=
: dieser unseren Orchestern und ihren angestellten Dirigenten so
deweges von selbst? Wer hat es ihnen aber sonst gelehrt? —
bei dem einfachsten Beispiele, den Instrumentalwerken Mozart's
eswegs den eigentlichen Hauptwerken des Meisters, denn diese
ren der Oper an) zu verweilen, so ist hier zweierlei ersichtlich:
bedeutende Erforderniß für den sangbaren Vortrag derselben,
: die spärlich vorkommenden Zeichen hierfür in den hinterlassenen
ituren. Bekannt ist uns, wie flüchtig Mozart die Partitur einer
phonie, nur zu dem Zwecke einer besonderen Aufführung in
m nächstens von ihm zu gebenden Konzerte, aufschrieb, und wie
rerungsvoll er dagegen für den Vortrag der darin enthaltenen
ichen Motive beim Einstudiren des Orchesters war. Man sieht, hier
Alles auf den unmittelbaren Verkehr des Meisters mit dem
ester berechnet. In den Partien genügte daher die Bezeichnung
Hauptzeitmaaßes, und die einfache Angabe der starken und leisen
art für ganze Perioden, weil der dirigirende Meister beim Ein=
ien mit lauter Stimme, meistens durch wirkliches Vorsingen, den
lten Vortrag seiner Themen den Musikern zu erkennen geben
e. Noch heute, wo wir andererseits uns an sehr genaue Be=
nung der Vortragsnüancen gewöhnt haben, sieht der geistvollere
gent sich oft genöthigt, sehr wichtige, aber feine Färbungen des
ruckes den betreffenden Musikern durch mündliche Verdeutlichung
itheilen, und in der Regel werden diese Mittheilungen besser be=
t und verstanden, als die schriftlichen Zeichen. Wie wichtig diese
gerade für den Vortrag Mozart'scher Instrumentalwerke waren,
tet ein. Der, im Ganzen oft mit einer gewissen Flüchtigkeit
orfenen, sogenannten Ausführungs= und namentlich Verbindungs=
it in seinen Symphoniesätzen gegenüber, liegt das Hauptgewicht
Erfindung hier vor Allem im Gesange der Themen. Zu Haydn

Werke aufgeführt, oder den Geist ihrer Aufführungen
können, so dürften wir annehmen, daß bei uns eine giltig
dafür etwa in der Art erhalten sein würde, wie im Pari
vatoir, trotz aller auch dort eingerissener Verderbniß, z.
Aufführung Gluck'scher Musik sich eine immerhin oft noch
kenntliche Überlieferung erhalten hat. Dieß war aber nic
einmal, in einem von ihm gegebenen Konzerte, mit einem
engagirten Orchester, in Wien, Prag oder Leipzig, führte
Symphonie auf, und spurlos verschollen ist hiervon bi
Was übrig blieb, ist die dürftig bezeichnete Partitur, d
klassischer Überrest von einer lebendig vibrirenden Prob
einzigen Richtschnur für den Vortrag bewahrt, und m
standener Pietät der Wiederaufführung des Werkes einzi
gelegt wird. Nun denke man sich ein solch' gefühlvolles
Meisters, welchem der klassische Adel des italienischen Gesa
der früheren Zeiten bis in die innigsten Schwebungen un
des Tonaccentes, als Seele seines Ausdruckes, vertrau
welcher jetzt dem Orchester-Instrumente diesen Ausdruck b
bemühte, wie Keiner vor ihm; dieses Thema denke man s
jede Inflexion, ohne jede Steigerung oder Minderung d
ohne jede dem Sänger so nöthige Modifikation des Zei
des Rhythmus, glatt und nett fortgespielt, mit dem A

r unseren Musik-Konservatoren eigen ist, Aufschluß zu verschaffen. dieß noch genauer an einem bestimmten Beispiele zu bezeichnen, man etwa die ersten acht Takte des zweiten Satzes der berühmten ur-Symphonie" Mozart's, so glatt vorgespielt, wie ihre Bezeichdurch die Vortragszeichen es nicht anders zu erfordern scheint, t zusammen, wie ein gefühlvoller Musiker sich dieses wundervolle unwillkürlich vorgetragen denkt; was erfahren wir von Mozart, wir es auf diese Weise farb- und lebenslos vorgeführt erhalEine seelenlose Schriftmusik, nichts anderes. —

h habe mich ausführlicher bei diesem einen, weil einfacheren tlicher zu führenden Nachweis verweilt, um nun mit wenigen die unermeßlichen Nachtheile berühren zu können, denen gar raus reiche Instrumental-Musik Beethoven's, für deren Aus- und Vortrag es fast gar keine kenntliche Tradition giebt, bei Verfahren ausgesetzt sein muß. Von Beethoven steht es er selbst seine schwierigen Instrumentalwerke nie in vollkomsprechender Weise zur Aufführung hat bringen können. Wenn seiner schwierigsten Symphonien, noch dazu im Zustande der t, mit zwei kurzen Proben zu Tage fördern mußte, so können l denken, mit welcher verzweiflungsvollen Gleichgiltigkeit er dieses Experiment erfüllt war, namentlich wenn wir dagegen , mit welch' unerhörter Sorgfalt und peinlicher Genauigkeit gewollten Ausdruck er dann seine Forderungen zu stellen sich fand, wenn ihm ein künstlerischer Verein, wie der des an sich ichneten Schuppanzig'schen Quartettes, mit der nöthigen blinden heit zu Gebote stand. Allerdings finden wir in den hinter- Beethoven'schen Partituren hiergegen die Forderungen für den bei weitem bestimmter, als bei Mozart, bezeichnet; um so er und potenzirter ist aber auch die Aufgabe selbst gestellt, e um so viel schwieriger ist, als der Thematismus Beethokomplizirter zu dem Mozart's verhält. Ganz neue Erforreten für den Vortrag der Beethoven'schen Werke durch die

zu finden sein dürfen. Für den Vortrag sind dahe
Tonwerkzeuge selbst, sondern namentlich der ästhetische
selbstständige Urtheil für das Schöne und Richtige aus
Standpunkte einer Lehranstalt aus ist auf das Erster
durch die Tonwerkzeuge, nur durch die zweckmäßigste E
Zweiten, des ästhetischen Geschmackes und Urtheiles, z
Tendenz unserer Schule gemäß kann dieß nicht auf
schaftlichem Wege, etwa durch akademische Vorlesungen
werden, sondern auch hierzu muß der rein praktisch
mittelbaren künstlerischen Übung, unter höherer Anl
Vortrag, zu erzielen sein. Das Bedürfniß der Musik n
hin hat zur Erfindung und Ausbildung des richtiger
geführt, welches dem einzelnen Musiker es ermöglic
vielstimmige Tonstücke, vermöge gewisser Abstraktionen u
sich dem Gedanken nach vollständig vorzuführen. Das
für die Entwickelung der modernen vielstimmigen M
Bedeutung, indem es der Selbstständigkeit der Aneignun
und des Vortrages, fast jeder Art, auch der komplizirte
ganz unersetzliche, unmittelbar praktische Handhabe giebt.
vermag der gebildete Musiker nicht nur sich selbst
stimmige Tonstück nach Inhalt und Form unmittelbar
wärtigen, sondern er kann sich auf ihm auch hierüb

unsere größten Meister einen bedeutenden Theil ihrer schönsten für die Kunst wichtigsten Werke eigens für dieses Instrument rieben haben. So stellen wir, wenn wir heute die Summe der chen Musik bezeichnen wollen, unmittelbar neben die Beethoven'sche phonie die Beethoven'sche Sonate; und für die Ausbildung des en und schönen Geschmackes im Vortrage, kann vom Stand- e der Schule aus nicht glücklicher und lehrreicher verfahren werden, wenn wir von der Ausbildung für den Vortrag der Sonate hen, um die Fähigkeit eines richtigen Urtheils für den Vortrag mphonie zu entwickeln.

Eine ganz besondere Sorgfalt wird daher bei Erweiterung der Schule auf den richtigen Klavierunterricht zu verwenden sein; nur dieser nach ganz anderen Annahmen, als bisher es geschah, richtet werden, um dem hierbei in's Auge gefaßten einzigen Zwecke zu entsprechen. Wie für die Orchesterinstrumente wir die Erlernung der reinen Technik des Klaviers dem Pri- errichte zu, und erst dem ausgebildeten Techniker würde für unst des höheren Vortrages der eigentliche Lehrplan der Schule stehen.

Dieser höhere Unterricht des Klavierspieles würde dann nach verschiedenen Seiten hin wirken: während die Ausbildung der Virtuosität, in den besonderen Fällen des hervorragenden es, wiederum dem reinen Privatunterrichte zugewiesen wäre, die Unterweisung im schönen und richtigen Vortrage der klassi- Klaviermusik einerseits die Bildung guter Klavierlehrer, anderer- die guter Orchester und Chordirigenten beabsichtigen. Was die Seite betrifft, so muß diese besondere Richtung auf die Aus- g von Klavierlehrern aus dem Grunde eingehalten werden, das Klavier, als das allerverbreitetste und in jeder Familie ch gewordene Instrument der neueren Zeit, der eigentliche Ver- r der Musik mit dem Publikum geworden ist. Soll daher auf eschmacksrichtung des ungemein zahlreichen Dilettantenpublikums

richtig gewirkt werden, so ist hier der bis in die häusliche Unterhaltung dringende Weg dazu vorgezeigt. Nichts kann sich bitterer rächen als die Außerachtlassung dieses Einflusses, und ein großer Theil des tiefinnerlichen Miserfolges aller Klassitäts-Bemühungen, namentlich unserer Konzert-Institute, erklärt sich daraus, daß hier, im häuslichen Kreise und zur Selbstunterhaltung des Dilettanten, gemeiniglich die schlechteste Musik, oder die übelste Vortragsweise gänzlich aufsichtslos gepflegt wurde. Nicht unsere Dilettanten selbst hat dagegen die Musikschule zu unterrichten, sondern, wie gesagt, die für sie bestimmten Lehrer in der Richtung des schönen und korrekten Vortrages [illegible] auszubilden, daß ihre spätere Unterweisung der Dilettanten wiederum ein Quell der edlen Bildung des Geschmackes für Musik im Publikum selbst werde. Hierin verhält es sich aber im Betreff der Leistungen unserer Klavierspieler ebenso, wie bei den Leistungen unserer Orchester. Der richtige Vortrag der Beethoven'schen Sonate ist noch nie bis [illegible] klassischen Style hierfür ausgebildet und festgestellt, noch weniger Vortragsweise der Klavierwerke früherer Perioden endgiltig erh... und gepflegt worden.

Am Klavier, und unter genauem Bekanntwerden mit unserer ... höchst bedeutenden klassischen Klavier-Kompositionslitteratur, wird daher auch, nach der bezeichneten zweiten Richtung hin, am zweckmäßigsten der spätere musikalische Dirigent für seine entscheidend wichtige Wirksamkeit sich vorbereiten. Für ihn ist es nicht erforderlich, die Instrumente des Orchesters, welches er dirigiren soll, selbst als ausübender Musiker zu kennen; über ihren Umfang, ihre Eigenthümlichkeit und die ihnen entsprechende Behandlungsart geben ihm die Anhörung vorzüglicher Aufführungen, verbunden mit dem Studium der Partitur, einzig die beste Belehrung; so weit ihm eigener Vortrag durch Erfahrung inniger vertraut sein muß, lernt er dieß genügend durch seine Theilnahme am Gesangsunterrichte: die ästhetischen Mittel der Beherrschung des komplizirteren Vortrages von größeren Tonstücken eignet er sich am besten durch das Klavier an. Neben dem Privatunterricht

wissenschaftlichen Theile der Kompositionslehre, würde der zum künftigen Dirigenten von musikalischen Aufführungen sich bestimmte Schüler daher durch seine Theilnahme am höheren Vortrage des Klaviers zur Fähigkeit des richtigen Urtheils über den Gehalt und die Form der edleren Werke unserer klassischen Meister vorbereiten, so daß das genaueste Bekanntwerden mit diesen in richtiger Ausführung seiner Ausbildung einzig den entsprechenden Abschluß geben kann.

Der einzig verfolgten Tendenz der praktischen Anleitung zum guten Vortrag guter Musik würde es übel entsprechen, wenn wir uns, auf dem Höhepunkte der vorbereitenden Ausbildung angelangt, nach dem Vorbilde rein wissenschaftlicher Anstalten, für die Erreichung unserer Zwecke etwa akademische Vorträge u. dgl. über Ästhetik der Tonkunst oder die Geschichte der Musik eintreten lassen wollten. Die wahre Ästhetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Ausführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren, und mit den durch das Auge zu fassenden Aufführungen jener Werke haben wir somit den eigentlichen Kernpunkt aller unserer Bemühungen zur Erfüllung eines wahrhaft zweckmäßigen Lehrplanes der von uns gedachten höheren Musikschule berührt.

Was bisher in unseren Konzertanstalten unvorbereitet und unerwählt, ohne überlegte Wahl und zweckmäßige Zusammenstellung, einem Publikum von bloßen Liebhabern vorgeführt wurde, ... aber bunt durcheinander geworfene Schatz der klassischen Litteratur aller Zeiten und Völker, soll nun in wohl zu treffender Auswahl, in zweckmäßiger Nebeneinanderstellung und Folge, ... zur Belehrung und Bildung der Jünger unserer Schule, in Reihe zur Ausführung gebracht werden, daß für das Erste den ... diesen Ausführungen selbst Betheiligten der Geist und Gehalt der Werke, durch Übung im richtigen Vortrage derselben, erschlossen

Die Feststellung eines Planes für die Auswahl und stufenweise Aufeinanderfolge bei der Vorführung der hier bezeichneten Werke muß die höchste Besonnenheit erfordern, und vielleicht kann die glückliche, vollgiltige Lösung dieser Aufgabe, wie sie sich einerseits jedoch wohl nach den Umständen motiviren muß, andererseits doch nur der Erfolg längerer, verständig geleiteter Versuche sein. So viel ist gewiß, daß die jetzige Zusammenstellung unserer besten Konzertprogramme durchaus nur verwirrend und verderblich für die Bildung eines richtigen Geschmackes sich erweist: wie wir dieß bereits äußerlich zu rügen und auf den übeln Erfolg davon hinzuweisen Gelegenheit fanden, muß hier vorzüglich auch der schädliche Einfluß solcher willkürlichen Zusammenstellungen der Werke des verschiedenartigsten Styles auf die Vortragenden selbst bezeichnet werden. Bach, Mozart und endlich ein Tonsetzer der neuesten Zeit unmittelbar neben einander zu [illegible] schadet dem Vortrage ihrer Werke ebenso sehr, als es das Publikum verwirrt, welches in solchen Fällen sich wohl selbst zu der [illegible] thuung anläßt, z. B. Rossini's Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" [illegible] demselben Konzerte, in welchem es Händel und Beethoven [illegible] hatte, mit Alles überwältigendem Jubel aufzunehmen, wie ich [illegible] selbst meiner Zeit in einem der berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerte erlebte. Um dem Publikum auch nach dieser Seite, [illegible] lich des zu bildenden gesunden Urtheiles über Musik, von Nutzen [illegible] werden, dürfte es zur Anhörung der klassischen Musikwerke [illegible] Perioden nur dann zugelassen sein, wenn die Ausführung derselben zuvor nach einem Plane zweckmäßig geordnet wäre, welcher zu [illegible] nächst einen vorzüglichen Vortrag derselben erzielt. Nur aus [illegible] genau erwogenen Erfordernissen dieser Werke selbst kann, da uns die Tradition dafür ganz verloren ist, die richtige Vortragsweise [illegible] und durch den unmittelbar praktischen Versuch ihrer Wirkung bestimmt werden. Was bisher von Ästhetikern, welche nicht selbst wirklich Musiker waren, theils mit redlicher Absicht, theils aber auch nur, [illegible] auf die Neugierde des Publikums zu spekuliren, durch das Arrangiren

nannter historischer Konzerte versucht wurde, und glücklichenfalls das Publikum nur ungefähr von dem Eindrucke sein konnte, hen in den Text gedruckte Zahlenbeispiele eines wissenschaftlichen kes auf dessen Leser machen, soll nun zu allernächst in der Ab- vorgenommen werden, mit der Ergründung der jenen Werken rechendsten richtigen Vortragsweise, zugleich den Sinn und das eil für wahren und schönen Vortrag in den Ausführenden selbst lben und zu pflegen. Das stufenweise Vorschreiten von den en der älteren bis zu denen der neuesten Epochen der Musik, zugleich, wie der Übung des Kunstverstandes, auch den ver- enen Stufen der gewonnenen technischen Ausbildung der Exeku- n selbst angemessen und vortheilhaft sein, und die hierauf sich enden gemeinschaftlichen Übungen würden somit den eigentlichen des Lehrplanes unserer Musikschule ausmachen.

Während so die Ausübenden und die Dirigirenden sich mit dem age der Meisterwerke der verschiedenen Epochen und Schulen zur ung ihres eigenen Geschmackes und Urtheils vertraut machen, n sie zugleich den Schatz derjenigen musikalischen Kunstleistungen welchen sie nun dem Publikum der Laien wiederum zur Bil- auch des Geschmackes und Urtheils der Kunstliebhaber mittheilen n. Sollten in der Schule selbst noch Zweifel über die richtige agsweise dieses oder jenes Musikwerkes aus entlegeneren Peri- bestehen, so würde jetzt die Entscheidung des durch das Schul- m nicht befangenen, einzig nach dem instinktiven Gefühle sich rechenden Laien-Publikums, meistens den richtigen Ausschlag . Eine auf solche Weise von den eigentlichen Experimenten der e unberührt gebliebene Zuhörerschaft würde einer, nach reiflichster legung getroffenen Wahl und Zusammenstellung, sowie der treu- erforschten richtigsten Vortragsweise der aufgeführten Tonstücke über, uns endlich den besten Aufschluß auch darüber geben, ob in irgend etwas noch gefehlt haben, oder aber auch, ob den gesuchten Werken selbst die für alle Zeiten dem rein menschlichen

Gefühle zu erschließende, wahre Schönheit und schöne Wa
wohne. Diese wichtigen, nach Außen wie nach Innen gleich
und bildenden Zusammenkünfte der Ausübenden mit dem
Publikum, würden in Zukunft die Stelle der jetzt überall
klassischen oder gemischten Konzert-Unterhaltungen, deren
wir zuvor erkannten, einnehmen, und unsere Schule würde
Seite hin somit sich auf die Bildung des Publikums selbst
indem sie ihm unmittelbar den vollendetsten musikalischen
selbst bietet.

Zunächst auf Veranstaltungen zur Bildung und Erha
wahrhaften Kunstgeschmackes im Fache der Musik ausgehe
ich mir vor, durch eine schließliche Erörterung den Erf
im Betreff der Anwendung auf die erfinderische Produktion
wart zu beleuchten; für jetzt hätten wir, um die ei
konservirende und stylbildende Richtung der bezweckten Bil
nicht einseitig abzuschließen, noch die Ausdehnung derselbe
Konzertsaale auf das verwandte Theater in's Auge zu fa
würde es uns nützen, in unserer Schule einen edleren
haften Kunstgeschmack zu bilden, wenn wir schließlich uns
der Ausbeutung durch eine Anstalt überlassen müßten,
keiner Weise unserer Bildung angehörend, jeder Veran
für den Geist ihrer Leistungen entzogen, durch sinnlose An
für den Bedarf des so tief entwürdigten Operngeschma
Zeit, Alles wieder einreißen würde, was wir aufbauten
richtigen Ausgangspunkt des unerläßlichen Einflusses uns
auch auf das Theater zu erfassen, müßten wir einfach auf
dürfniß an guten und geübten Sängern, deren Seltenhei
spieligkeit dem Bestehen des Theaters so äußerst hinderli
sicht nehmen lassen. Daß nun das Theater hinsichtlich
führungen und Leistungen, nur noch in erhöhtem Grade a
Mängeln und Unvollkommenheiten leidet, wie unsere Konze
braucht nicht erst ausgeführt zu werden; sondern, um seinen



dieselbe Tendenz zu vindiziren, wie den der beabsichtigten öffentlichen Aufführungen unserer Schule, haben wir einzig auf den allgemeinen Charakter des deutschen Theater-Repertoirs aufmerksam zu machen, welches sich ebenfalls durch die Werke aller Style und aller Zeiten, ganz in der Weise unserer bisherigen Konzertprogramme zusammensetzt.

Um meine weit gehende Absicht sogleich in das hellste Licht zu setzen, will ich hier die uns zunächst liegende Oper, über die wir uns schon zuvor verständigten, gänzlich übergehen, und sofort zu den Bedürfnissen des sogenannten rezitirenden Schauspieles mich wenden.

Als Gluck und Mozart ihre Opern schrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Gesangsstyl in Italien und Paris studirt werden; als aber Goethe und Schiller mit ihren edelsten Dichtungen sich dem Schauspiele zuwandten, war für den Vortrag ihrer Verse, für die Wiedergabe ihres feinen und rein menschlichen Pathos', auch nicht die Andeutung einer Schule, noch irgend welches Vorbild vorhanden. Unsere Schauspieler, die, in ihrer natürlichen Entwickelung bis dahin noch nicht über das sogenannte bürgerliche Drama hinausgelangt, kurz zuvor Shakespeare'sche Stücke durch Umwandlung der Verse in Prosa sich angeeignet hatten, fanden sich plötzlich durch die von unseren großen Dichtern gestellten Aufgaben vollständig überrascht. In der sogenannten Natürlichkeitsschule aufgezogen, glaubten sie der rhythmischen Verse sich nicht anders als durch Wiederauflösung derselben in Prosa bemächtigen zu können: da die rhythmische Anforderung aber überwiegend blieb, übten sich weniger gewissenhafte Deklamatoren diese Verse nach einer schnell banal werdenden Melodienform ein, vermöge welcher, zur gedankenlosen Manier sich ausbildend, die Bedeutung, wie der Inhalt des Verses nach ihrem Vortrag vollständig aufgehoben wurden. Wer der Hoffnung er[illegible] naturwüchsigen Entwickelung der deutschen Schauspielkunst [illegible] der Mitte des vorigen Jahrhunderts einige Aufmerksamkeit ge[illegible] weiß, daß sie seitdem einen jähen Verfall erlitten, [illegible] sich vom Erscheinen des Goethe- und Schiller'schen

2*

höheren Drama's. Sehr auffällig bestätigt sich hier wieder die der deutschen Kunst-Entwickelung eigene, betrübende Erscheinung, während der allgemeine Stand der Kunstbildung nicht im Entferntesten nur diejenigen künstlerischen Hilfsmittel an die Hand bietet, welche im Auslande so wohl organisirt vorhanden sind, daß der französische und italienische Autor sich fast nur auf der Höhe dieser Kunstbildung zu halten hat, um das ihm erreichbare Beste zu schaffen, — erstehen unter den Deutschen schaffende Genien von der Größe und Bedeutung, daß sie, weit über die Heroen des Auslandes hinwegragend, in den nöthigen Anforderungen für die Darstellung ihrer Werke Alles überbieten, was selbst dort zu leisten möglich wäre. Wenn wir aus diesem sonderbaren Schicksale die Berechtigung zu den kühnsten Hoffnungen auf die einstige Größe und Herrlichkeit der deutschen Kunst schließlich zu entnehmen gesonnen sind, muß, um diesen Hoffnungen praktische Begründung zu geben, jetzt zunächst auf die trostlosen Zustände hingewiesen werden, welche aus diesem auffallenden Konflikt zwischen Wollen und Können hervorgegangen sind. Unfähig, Goethe und Schiller in der Weise sich anzueignen, daß aus der richtigen Lösung der von ihnen gestellten Aufgaben ein giltiger, wahrhafter Styl sich gebildet hätte, verfiel das deutsche Schauspiel, von seiner beschränkteren Naturentwickelung durch unlösbare ideale Forderungen abgelenkt, auf das Experimentiren mit der Darstellung der Werke aller Zeiten und aller Nationen, ganz ähnlich, wie wir dieß zuvor an unserem Musiktreiben nachweisen mußten; und wie hier dem unverstandenen und unverdeutlichten Beethoven die Meister aller Zeiten bis zu Bach, zur Seite gestellt wurden, zog man dort Molière, Calderon, Shakespeare, ja endlich Sophokles und Aischylos heran, gleichsam wie um durch die Verwirrung der Leistungen die Unfertigkeit jeder derselben zu verdecken. Um nun den hieraus erfolgten traurigen Zustand des deutschen Schauspiels recht ersichtlich zu bezeichnen, mache ich z. B. einfach auf den Umstand aufmerksam, daß es schwer, ja fast unmöglich fallen würde, aus den Reihen unserer heutigen Schauspieler

s nur den richtigen Lehrer für Sprache und Deklamation klassischer ...sarten zu empfehlen, dessen wir für unsere zunächst beabsichtigte ...sangsschule bedürfen. Genau genommen hätten wir daher schon ... dieser rein praktischen Frage den Ausgangspunkt einer sehr nöthigen ...fassung auch mit der Reform des Schauspiels zu finden, und ich ...nüge mich daher mit dem gegebenen flüchtigen Überblicke, um der ...cht, auch das Schauspiel in den Kreis unserer, auf Begründung ... wahrhaften Styles für den Vortrag berechneten Bemühungen ...zziehen zu müssen, Raum zu verschaffen.

Einerseits für die Sicherung der Erreichung unseres nächsten ...es unerläßlich, wird es andererseits von den gedeihlichsten Folgen dieses Institut selbst sein, wenn das Theater, und zwar mit ...luß des Schauspiels, den leitenden Grundsätzen der hiermit noth...g auch zur Theaterschule zu erweiternden Kunstbildungsanstalt ...geben werden kann. Hierzu würde die dem deutschen Theater ... seine praktischen Bedürfnisse eingeprägte Tendenz, sein Repertoir ...n klassischen Werken aller Zeiten und Nationen zusammenzusetzen, ...thige Veranlassung geben, indem für diese Werke, wie für die ... Musikwerke der verschiedenen Style, zunächst erst die richtige ...llungsweise, ganz in dem Sinne und unter denselben Rücksichten, ...ei jenen Musikwerken, sorgfältig erforscht, gelehrt und als giltig ...eßt werden muß. Alles für dort Gesagte gilt hier mit gleichem ...te; denn es handelt sich hier wie dort zu allernächst um den ... und die Form der Aneignung und Wiedergabe von Werken, ... unserer unmittelbaren Empfindung entrückt, und durch keinerlei ...che Überlieferung gegenwärtig erhalten worden sind. Die ...rigkeiten, auf welchen die Besitznahme dieses Einflusses, sowie Durchführung stoßen werden, dürfen uns, soll das ganze Werk ...undlegung einer auf die Bildung des Kunstgeschmackes berech... Schule nicht sofort untergraben werden, nicht abschrecken. Vor auch darf die rasch sich einstellende Gunst des Publikums für zweifelhaft sein, denn dieses, welchem nun doch einmal die klas...

halten. In welches Verhältniß das Publikum, sobal
Wege des richtigen Verständnisses der klassischen Werk
sich für den wahren Genuß an den Leistungen der theat
befähigt hat, sich dann zu denjenigen Leistungen des Th
sehen wird, welche schon ihres nichtigen, keinem Style,
der Manier und Routine angehörenden Gehaltes wege
und fesselnder dramatischer Darstellung gar nicht gelan
dieß wird sich endlich wohl leicht aus der Erfahrung
es dem Kenner der hier vorliegenden Fragen schon jetzt kl
Sobald wir als unverrückbare Norm das Eine festhalten
im Theater gegeben wird, gut und richtig zu geben, ist
jenige Seite unseres Repertoirs bezeichnet, welche sich
Bemühung lohnt. Da dem Theater aber auch die imm
liche Tendenz einer Unterhaltungsanstalt, wie sie die
unserer größeren Städte bedarf, beigegeben ist, und es
Alarmirung der Polizei führen könnte, wollten wir di
etwa durch zu starke Reduktion der Zahl der Theater-A
entgegentreten, so müßten wir darauf sinnen, wie die eige
Tendenz demjenigen theatralischen Institute fern bleiben
andererseits zur Ausbildung eines edleren Kunstgeschm
scheidend beizutragen berufen ist. Auf welchem Wege
zuschreiten wäre, um mit humanem Gewährenlassen, und
Gewohnheiten aufreizend entgegenzutreten, dennoch in kl

sehr weit im Verfolgen der rein theoretischen Konstruktion unserer absichtigten Bildungsanstalt gelangt, uns nun der Besprechung der tischen Möglichkeiten ihrer wirklichen Ausführung als lebensvoller stitution zuwenden.

Indem ich einer Kommission Sachverständiger und gewissenhafter ner im Voraus es übergeben wissen möchte, zur Überwindung großen Schwierigkeiten mitzuwirken, welche die rein persönlichen sichtsnahmen bei der Ausführung des vorzulegenden Planes mit führen werden, fühle ich mich jetzt gedrungen, Euerer Majestät ach auch meine Ansicht darüber mitzutheilen, welches Verfahren halten wäre, um die von mir erzielten Einrichtungen praktisch Leben zu rufen. Die eine große Schwierigkeit der Beseitigung tigen, als erfolglos erkannten Einrichtungen im hiesigen königlichen servatorium, glaube ich gänzlich übergehen zu müssen, weil sie nistrative Probleme von rein persönlicher Beziehung betreffen, zu Lösung ich unter keinen Umständen mich berufen fühlen kann. muß daher, um meinen Plan zu entwickeln, von der Annahme hen, es werde der einzig hierzu berufenen königlichen Behörde gen, die Schwierigkeiten dieser nöthigen Beseitigung in befriedigender e zu überwinden, um der zunächst erforderlichen Reduktion des lichen Konservatoriums auf seine anfängliche Grundlage einer Gesangsschule Raum zu verschaffen.

Die Bestellung dieser Gesangsschule erachte ich als eine beson- schwierige Aufgabe. Schon die Erfahrung, daß in keinem deut- Konservatorium die Gesangslehre mit wahrhaftem Erfolge gepflegt den ist, muß uns diese Schwierigkeit bezeugen. Gewiß ist es, daß Studium einer so angelegentlichen persönlichen Aufmerksamkeit arf, als der Gesangsunterricht. Bis zu einer wirklich fehlerfreien wickelung der menschlichen Stimme, namentlich in Deutschland, und er dem Einflusse der deutschen Sprache, erfordert es der unaus- tten, bis in das Einzelnste gehenden Überwachung, der mühseligsten geduldprüfendsten Übungen. Während für alle Instrumente die

Gesangsdirektor wird daher zuvörderst als unerläßlich i
ziehen sein. Der eigentliche Gesangsunterricht kann,
anderen Instrumente, sowie auch der theoretischen Mu
nur ein privater, d. h. einzeln, nicht kollektiv zu ert
während zu diesem Unterrichte hier in den vorzüglichere
des königlichen Hoforchesters die Lehrer für die Instru
vorhanden sind, müßten diese für den Gesang eigentlich
werden. Den vorhandenen und sonst noch zu berufen
lehrern, welche mit der Zeit aus den gebildeten Schül
besten sich werden gewinnen lassen, würde zunächst
erwägende Verständigung über Annahme und Feststellu
mäßigsten Methode aufzugeben sein. Dem Gesangsdir
ob, die Durchführung dieser Methode durch genaueste
des einzelnen Unterrichtes der Schüler zu überwachen
richtigen.

Ich glaube nun, daß von dem Erfolge dieser S
der ganze weitere Ausbau einer größeren Musikschule ab
werden müsse, und halte es daher für unerläßlich, erst
nämlich, ob es uns gelingen werde, eine zweckmäßige
Gesangsausbildung als vollkommen bewährt und endgilt
in Geduld abzuwarten, und alle Sorgfalt, sowie di
Mittel, ihm einzig zuzuwenden, ehe wir das Institu
gedenken. Erreichen wir dieses Eine, ist eine Gesangs[illegible]

Wie in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton sich be-
en, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung
k und Poesie sich die Hand. Zunächst schon, um den Ton aus-
den, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur
nach der untergeordneteren sinnlichen Bedeutung des Wortes, so
eben für den Elementarunterricht der Stimmbildung der Gesangs-
r selbst für die Erfordernisse des Sprachunterrichtes genügen muß.
t sich der Erfolg unserer bis dahin gerichteten Bemühungen als
g heraus, so wird nun hierfür, auf dem höheren Stadium der
gsausbildung angelangt, die Mithilfe eines Lehrers der Sprache
Deklamation nöthig. Zunächst bloß für den Unterricht des
ers herangezogen, würde seine Bedeutung und Wirksamkeit uns
bst darauf hinweisen, seine Thätigkeit auch auf die Ausbildung
ngern der reinen Schauspielkunst auszudehnen. Diese sehr
iegende Erweiterung, welche von den wichtigsten Folgen sein
hätten wir sogleich bei der Wahl des betreffenden Lehrers auf
nstlichste in das Auge zu fassen, und gelänge es, hierfür einen
ers befähigten und gebildeten Mann zu finden, so würde diesem
ektion der wirklichen Theaterschule zu übergeben sein, welche
Erachtens vervollständigt sein würde, wenn ihm ein Unterlehrer
rein sprachlichen und deklamatorischen Studien, sowie ein, den
Anforderungen der plastischen und mimischen Ausbildung
ülers entsprechender, wirklich gebildeter Balletmeister beigegeben
Der Mitgenuß des Unterrichtes der reinen Schauspielschule
nun wiederum dem Zöglinge der Gesangsschule zu Gute kom-
essen Fähigkeiten bis zum Erfassen der dramatischen Laufbahn
t sind; so daß mit der Konstituirung der Theaterschule die
Phase des Ausbaues der ganzen Bildungsanstalt, deren erste
Gesangsschule einnahm, ihren Abschluß gefunden haben würde.

Bedürfnisse der reinen Gesangsschule, wenn sie bis über
ntare Stimmbildung hinaus sich bereits als erfolgreich erwiesen
t aber wiederum die Veranlassung zu einer dritten Ent-

wickelungsphase, nämlich die der musikalischen Theorie, im
nöthigen Aneignung der Kenntnisse der Harmonie und der
zum analytischen Verständnisse der vorzutragenden Kompositi
einzig praktische, von der Schule selbst unmittelbar zu
Grundlage für die hier gemeinte Erweiterung nach der
reinen Musik hin habe ich zuvor umständlicher das Klavie
der hiermit verbundenen Anweisung zum Verständnisse und
urtheilung des höheren musikalischen Vortrages überhaupt,
Auf meine eingehende Darstellung dieses Zweiges der mu
Bildung mich beziehend, würde ich mit der Bestellung eines g
Lehrerpersonals für den Klaviervortrag den letzten Bedürfn
das eigentliche praktische Lehrfach der erweiterten Musiks
entsprochen ansehen, weil für die übrigen Instrumente (die ei
Orchester-Instrumente) besondere Lehrer nicht zu bestellen sein
sondern die Verwendung der hierzu geeigneten, bereits vor
Lehrkräfte nur nach systematischer Anordnung zu organisiren

Ich muß meine Gedanken hierüber deutlicher entwickeln

Es hat keinen Sinn, neben einer offiziellen Musikschu
sich selbst überlassenen Privatlehrerstand für den musikalische
richt bestehend zu denken. Die Musikschule kann nur da
wiederholt bezeichneten Tendenz entsprechen, wenn sie du
belebenden und bildenden Einfluß die ganze Geschmacksrichtu
destens der Stadt, in welcher sie wirkt, beherrscht. Ans
neben einem zerstreuten Privatlehrerstand einen beschränkteren
Lehrerstand, abgeschlossen durch die Mauern ihrer Lokalität zu
soll sie sämmtliche Musiklehrer der Stadt zur Mitwirksamkeit
Zwecke heranziehen, und so sich einfach zum dirigirenden Ha
bisher zerstreuten Glieder machen, indem sie gewissermaßen
Musikunterricht organisirt und ihre höhere Tendenzen ihm
Die bestellten Hauptlehrer der einzelnen Zweige würden
eigentlich zu Direktoren der betreffenden Lehrabtheilungen erna
und für ihre Funktionen würden in der stets nach den U

rneuernden Organisation und fortgesetzten Überwachung des : Fach schlagenden Unterrichtes der, dem Institut sich anschließenden, r bestehen.

Die beabsichtigte Organisation der Lehrfächer ist am leichtesten die Beleuchtung des Verhältnisses klar zu machen, in welches die chule zu den Musikern des königlichen Hof-Orchesters zu treten weil hier alles uns nöthige Lehrermaterial korporativ ver-vorhanden ist. Offenbar würde es thöricht sein, an besonders llende Lehrer für die einzelnen Orchesterinstrumente denken zu während bei der Besetzung der betreffenden Stellen im königofordhester bereits auf die Acquisition der besten Meister der n Instrumente Bedacht genommen ist. Den verschiedenen der vorzüglichen Hauptinstrumente des Orchesters würden n der Direktion des betreffenden Lehrfaches der Musikschule er, deren allgemeine musikalische Ausbildung sie übernommen Unterrichte auf den betreffenden Instrumenten übergeben, Antheil der Direktion an diesem Unterrichte würde nur darin n haben, daß sie den Erfolg desselben überwacht und, der henen höheren Tendenz der Schule gemäß, durch richtige Geschmacksbildung für den klassischen Vortrag steigert. Dieses einerseits durch periodisch wiederkehrende Spezialprüfungen, ziehung des Lehrers, dessen Methode selbst hierbei, soll er rauen der Musikschule bewähren, einer nöthigen Kritik en sein muß; anderntheils durch gemeinsame Übung im Vor- n Orchesterstücken, unter der unmittelbaren Anleitung des n der Musikschule.

gleicher Weise, wie die dem königlichen Hoforchester ange- Meister der einzelnen Orchesterinstrumente, würden die leicht enden vorzüglichen Privatlehrer München's im Gesang, im el, in der Kompositionslehre u. s. w. je nach Bedürfniß zur im Unterrichte der Musikschule heranzuziehen sein. Das Überwachung ihres Unterrichtes, sowie der Geltendmachung

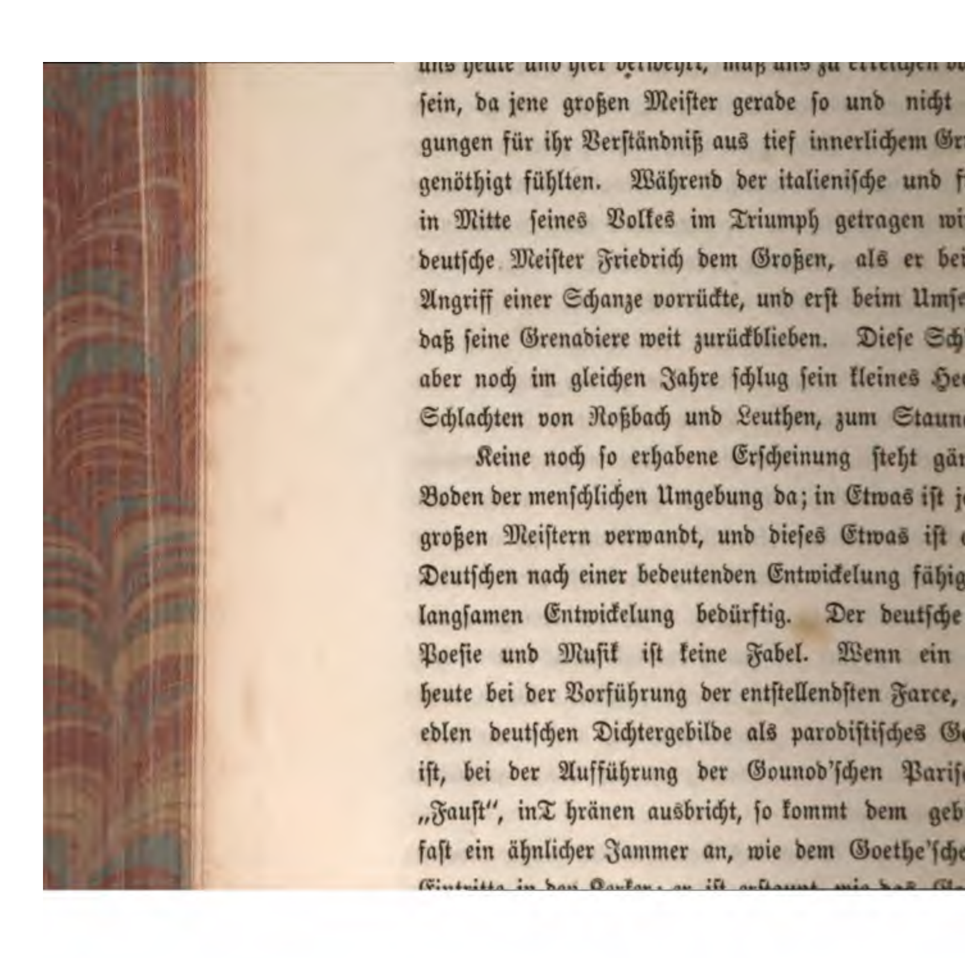
des höheren Einflusses der Schule auf denselben, bliebe im gleiche wie für die Orchesterschule, nämlich: die periodisch, Verhältniß häufiger, wiederkehrenden Prüfungen der Schü Hinzuziehung der Lehrer, sowie die bis vor die Öffentlichkeit g den gemeinschaftlichen Übungen.

Die letzte Phase der Erweiterung der Musikschule wä ihre Ausbildung zu einem vollständigen Orchesterinstitute, Begründung sämmtliche im Orte vorhandenen musikalisch und Ausführungskräfte, mehr oder weniger unmittelbar, in stungen der Schule umfaßt würden, so daß keine wesentl hiervon ausgeschlossen wäre. Das wirklich angestellte Per Schule dürfte, auf diese breite Grundlage der Vereinigung handenen Lehrkräfte sich stützend, ziemlich vereinfacht wer vollkommen durchgeführter Organisation des zweckmäßig ü Privatunterrichtes bedürfte es fast nur der Direktoren de Unterrichtszweige, und ich glaube, daß in Zukunft dem direktor, dem Direktor der Theaterschule, dem Dirigenten d spieles und endlich dem des Orchesters (welchen beiden l sitions- und höhere Vortragslehre mit obliegen würde) hö angestellter Unterlehrer als Substitut beizugeben nöthig s während aller eigentlicher direkter Unterricht den der Schu schließenden Privatlehrern, gegen Vergütung der einzelnen nach getroffenem Übereinkommen, zugewiesen wäre.

Fassen wir also Alles zusammen, worin die ostensi thätigkeit der Musikschule bestehen würde, so wäre dieß *ausgesetzte Prüfung des Unterrichtes, verbun zweckmäßig geleiteter, gemeinschaftlicher Übu* unmittelbare Berührung mit dem Publikum träte dann durch Vorführung der Übungserfolge, als Konzert- und aufführungen. Indem ich hier nur andeute, daß das sel Bestehen des Orchesters und des Theaters, als Administrat für sich, durchaus unberührt gedacht wird (denn auch die

=sammten Orchesters in den rein musikalischen Aufführungen der
: würde als aus den Einnahmen derselben besonders zu hono=
angenommen), will ich nur die Bestimmung ausgedrückt sehen,
er Einfluß der Schule sich lediglich auf den Geist der Leistungen
Institute zu äußern haben soll, d. h. was durch das Orchester
das Theater bisher unorganisch, unzusammenhängend, unreif,
tig und deßhalb von unentschiedener, ja fehlerhafter Wirkung
Publikum vorgeführt worden ist, soll nun, einzig richtig, schön
llgemein verständlich ausgeführt, der Öffentlichkeit geboten werden.
Und hiermit ist zunächst die wahrhaft konservative Tendenz aus=
chen, die klassischen Werke der Vergangenheit durch Feststellung
Ausübung ihrer richtigen Vortragsweise in dem Sinne zu fördern
u erhalten, daß hierdurch nicht nur der Sinn für richtigen und
n Vortrag, als edler Kunstgeschmack, den Künstlern selbst zu=
nt, sondern auch der allgemeine Kunstsinn zu der höchsten, auf
Grundlage einzig dem deutschen Geiste bestimmten, Ausbildung
ähigkeit gelangen würde. Auf dieser Höhe angelangt, würde
Musikschule erst die Basis gewonnen haben, von welcher aus
s wirkliches „Konservatorium" für Musik wirkend, auch anregend
möglichend auf die weitere Entwickelung der Kunst Einfluß üben
, und zwar einfach dadurch, daß sie, außer der Anregung des
len Beispieles, vorzüglich die zur Hervorbringung edler neuer
werke geeigneten Kunstmittel an die Hand gäbe. Worin diese
ung und Hilfsleistung dann bestehen würden, dürfen wir leicht
en, wenn wir uns zuvor den Erfolg der bis dahin geleiteten
ungen vergegenwärtigen.

Unstreitig ist der ganzen Anlage des Deutschen eine große, anderen
en kaum erkennbare, Aufgabe vorbehalten. Die ausnehmenden
rigkeiten, mit denen die Entwickelung der deutschen Kunst zu
hat, und welche recht klar zu machen zum Theil mein Bestreben im
gehenden war, beruhen fast hauptsächlich in jener Anlage, der
enn sie glücklich ausgebildet wird, den Charakter der Universali=


sein, da jene großen Meister gerade so und nicht
gungen für ihr Verständniß aus tief innerlichem Gr
genöthigt fühlten. Während der italienische und f
in Mitte seines Volkes im Triumph getragen wi
deutsche Meister Friedrich dem Großen, als er bei
Angriff einer Schanze vorrückte, und erst beim Umse
daß seine Grenadiere weit zurückblieben. Diese Sch
aber noch im gleichen Jahre schlug sein kleines He
Schlachten von Roßbach und Leuthen, zum Staun

Keine noch so erhabene Erscheinung steht gän
Boden der menschlichen Umgebung da; in Etwas ist j
großen Meistern verwandt, und dieses Etwas ist
Deutschen nach einer bedeutenden Entwickelung fähig
langsamen Entwickelung bedürftig. Der deutsche
Poesie und Musik ist keine Fabel. Wenn ein
heute bei der Vorführung der entstellendsten Farce,
edlen deutschen Dichtergebilde als parodistisches G
ist, bei der Aufführung der Gounod'schen Paris
„Faust", inT hränen ausbricht, so kommt dem geb
fast ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goethe'sche

iſt, aus welchem der große Dichter ſelbſt die Begeiſterung zu ſeinem etchen ſchöpfte. Nicht nur, daß aus unſerer Mitte Beethoven und Goethe vorgingen, ſondern auch, daß ihre Werke, trotzdem wir ſie noch nie deutlich uns vorführen konnten, ahnungsvoll von uns begriffen geliebt werden, zeugt für unſere bedeutenden Anlagen. Wenn ich Pariſer Conſervatoire ſeinerzeit die räthſelhafte neunte Symphonie hoven's auf das Publikum bis zur Extaſe wirken hörte, ſo geſchah in Folge einer ſo unglaublich vollendeten Technik der Aus=ng, daß ich in Zweifel gerieth, ob es nicht eben nur dieſe äußerſte oſität der Leiſtung des Orcheſters geweſen ſei, welche dieſe ng hervorbrachte. Gewiß iſt es, daß im Gegenſatze hierzu die zur Gewohnheit gewordene Anerkennung dieſes jetzt ſehr häufig hrten wunderbaren Werkes mir, der ich die meiſt ſehr undeut=ffführungsart derſelben zu jener Pariſer Leiſtung halten konnte, Zweifel darüber erweckte, ob das Verſtändniß des Publikums ein rein vorgebliches wäre. Hier wie dort möchte der wenn er ſich ganz auf die eine Seite werfen ſollte, zu weit Immerhin müßte dem deutſchen Publikum eine nähere Ver=haft mit dem Geiſte des Meiſters zugeſprochen werden, ſelbſt vorläufig nur der liebevollen Autorität in ſeiner Anerkennung e. Dieſe Autorität eingeführt zu haben, bleibt gewiß kein Verdienſt der ehrenwerthen Meiſter, denen wir dieſe Ein= verdanken. Daß die wahre Religion erſt durch das erhabene der Märtyrer und Heiligen ſelbſt in das tiefſte Innere der bruſt, als unerſchütterlicher und beſeligender Glaube, eindringen darf faſt immer der Vorausſetzung, daß dieſer Glaube vom ſchon auf Autorität hin angenommen ſei. Wir zürnen dem von Paris nicht, welcher die heidniſchen Schaaren der nor=en Eindringlinge durch Überwerfung von weißen Hemden weiſe zu Chriſten umtaufte: durch dieſes weiße Hemd war der er aus ſeiner früheren Genoſſenſchaft ausgeſchieden, und Prediger erkennbar, der ihm das Heiligthum der neuen

eines Mannes zu verdanken ist, welcher, wenn er s
zunächst auch nur jene weißen Hemden der ersten
umwarf, hiermit allerdings zu beginnen hatte, um d
wahren musikalischen Bildung vorzubereiten.

Unzweifelhaft ist hierdurch einzig auch dem V
verbreiteten Werke die Bahn gebrochen worden. D
dem Grade der Wahrheit dieses Verständnisses wird
ernstlicher und entscheidungsvoller, wenn es sich dar
Erfolg desselben auf den Geist und den Styl de
schaffenden Musiker nachzuweisen. Hier ist nun ersich
der eigentliche ganze und wahre Beethoven noch ohn
heilsamen Einfluß auf die Gestaltung des Musiksty
Zeit geblieben ist. Die seltsam weichliche, gestaltung
schiedentlichen Stylarten oberflächlich gewobene Mani
werke der Nach-Beethoven'schen Schule, läßt vor allen
den Einfluß der staunenswerthen Plastik des Beetho
styles vermissen. Das in den letzten Dezennien einge
Befassen mit den Werken der letzten Periode des Me
mit seinen letzten Quartetten, kann uns noch in
aus einem wachsenden Verständnisse derselben her
scheinen; hiervon überzeugt uns einerseits die eindrucksl
dieser Werke, wie andererseits der Mangel alles Ei

efsten Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethoven's, werden einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger llendeter Weise exekutirt: diesen Erfolg verdanken diese Künstler redlichen Fleiße, welchen sie Jahre lang ihrer Aufgabe einzig eten, und der, von sehr richtigem Gefühle geleitet, einzig auf ewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Sub- dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. ielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt ledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Sub- durch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrages llständig anzueignen, und der wirklich auffallende Erfolg hiervon n, daß ein solches, für schwülstig und unverdaulich geltendes Stück, plötzlich in der Weise melodiös ansprechend und fließend st, daß das naiveste Publikum gar nicht begreifen kann, warum Kompositionen für unverständlicher als andere gelten konnten. ist ein Triumph, den wir französischen Musikern nicht länger gönnen sollten; denn bei uns müßte gerade das innige Verständ- eser wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Gestaltung ldung eines der deutschen Musik einzig vorbehaltenen Styles der Komposition. Das musikalische Ausdrucksvermögen ist urch jene, uns im Grunde noch unkenntlich gebliebenen letzten des wunderbaren Meisters, nach einer Seite hin entwickelt , welcher die Musik der früheren Perioden sich oft absichtlich rne halten mußte: ich will diese Richtung hier das zart und eidenschaftliche nennen, durch dessen Ausdruck die Musik die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und Malerei der großen der Vergangenheit erhoben worden ist. Während Dante, eare, Calderon und Goethe, gleich den großen Meistern der en und niederländischen Malerei, mit dem hier bezeichneten sich aller Gegenstände der Darstellung der Welt und der

unverstandenen letzten Werke Beethoven's gegenüber,
verirrt, erkennen wir aus den platten Behauptungen m
tiker in der Aufstellung ihrer Theorien vom Schönen i
Hiergegen gilt es, uns des ganzen, vollen Gehaltes der
lassenschaft unserer großen Meister wahrhaft erst zu be
darüber, welche Entwickelung der Musik vorbehalten ist,
Erkenntniß Dessen, bis wohin sie sich schon in Wahrheit
uns das rechte Licht zu verschaffen.

Die hier angeregten Fragen, so weit sie auch
zu erörtern sind, bedürfen natürlich der sorgsamsten
Einzelnste gehenden Ergründung, um im Zusammenh
praktischen Bestrebungen der Schule auch wissenschaf
zu erlangen. Im höchsten Grade hindernd tritt uns hi
Zustand der Kritik entgegen, deren musikalische Seite i
schriften auf eine nicht länger straflos zu lassende We
wird. Gewiß habe ich nicht nöthig, den bereits
wachsenden Umfang dieser Gedenkschrift auch durch ei
leuchtung des Unwesens der heutigen Zeitungskritik
Der unerhörte Leichtsinn, die unverzeihliche Gleichgiltigk
selbst die gewissenhaftesten Redaktionen unserer Zeitun
„Musik und Theater" den unberufensten Schwätzern
bald sie nur das Publikum einigermaßen zu belustige

›ende, und durch die Hauptlehrer derselben zu verfassende Zeitschrift,
Organ der Münchner Musikschule, dürfte daher als sehr zweckent=
end sofort in das Auge gefaßt werden. Die Nummern dieser
hrift hätte zunächst das wirkliche Tagebuch der Schule zu füllen,
sie Rechenschaft und Bericht von den Leistungen derselben gäbe;
wäre die Besprechung der zur Feststellung der einzuhaltenden
richtsmethoden angeregten Aufgaben und Probleme, in didaktischer
, zur Verständigung der Lehrer wie zur Bildung der Schüler
ühren, und endlich die höheren Tendenzen der angestrebten
rweiterungen in kritischer und spekulativer Form zwischen den
ern selbst und dem Antheil nehmenden Publikum zu vermitteln.
So weit die unmittelbare Wirksamkeit der Schule: somit, bis zur
chen Antheilnahme an der Bildung des Styles der Musikwerke
kunft. Daß nun die eigentliche Schöpfung dieses Styles nur
eiste der Produktion der gegenwärtig schaffenden Künstler be=
kann, liegt am Tage; daß hier der individuellen Begabung
erufenen Alles endgiltig zu gestalten einzig vorbehalten sein
edarf keiner Bestätigung. In welcher Weise nun dem streben=
ünstler der Gegenwart durch unsere Schule die richtigen
zur Aufführung seiner Arbeiten gegeben werden können, welchen
die Schule an den praktischen Leistungen unserer jungen Ton=
ehmen soll, wird sich nach dem Gehalte und den Tendenzen
Leistungen selbst am besten bemessen lassen. Den Konzert= und
aufführungen der vom Einflusse der Schule geleiteten Institute
wir zunächst die konservative Tendenz der Bildung und Er=
des richtigen Vortrages der Meisterwerke der Vergangenheit
ilt. Neben dieser Tendenz müßte daher auch diejenige der
en Aufführung und Darstellung der Arbeiten des strebenden
haffenden Künstlers der Gegenwart aufrichtig gefördert werden
. Solche Arbeiten nun, die sich für die ihnen nöthige Vor=
eise unmittelbar an den Styl einer bereits gepflegten, und zum
n Ausdruck gebrachten Richtung anschließen, und somit für ihre

Aufführung keiner besonderen Studien in diesem bedeutender gefaßt Sinne bedürfen, könnten sehr wohl den Aufführungen der älteren Werke, im geeigneten Anschlusse, vielleicht auch in besonderer Zusammenstellung mit dem ihm zunächst Verwandten, eingereiht werd Über den Werth und die Zulassungsfähigkeit derselben würde ei die Schule selbst zu entscheiden haben. Während wir uns nun v behalten, schließlich zu zeigen, welche Aufführungsweise wir denjenig Arbeiten als einzig entsprechend gesichert wünschen, welche in ihr Art neu, und auf Erweiterung des bisher gepflegten Styles abzielen zugleich das Problem der Erneuerung und Erweiterung der ihm nöthigen Vortragsweise stellen, erwähnen wir für jetzt noch der Fäl in welchen es sich um musikalische oder dramatische Arbeiten handel denen weder nach der einen noch der anderen Seite hin eine klar e kenntliche Stellung zuzuweisen wäre; also die Arbeiten der eigen lichen Routine oder Manier. Der offenbaren Unfertigkeit bei Arbei dieser Gattung würde natürlich nur belehrende Zurückweisung zu e theilen sein; für Arbeiten jedoch, denen, wenn ihnen auch kein höhe Styl nachzuweisen ist, dennoch Eigenthümlichkeit der Erfindung, so drastische Eigenschaften des Ausdruckes, ja vielleicht schon Wirksamk durch den Gegenstand allein nicht abgesprochen werden kann, müßt sobald wir sie aus höheren Gründen doch von der unmittelbaren Einr hung in die Werke des klassischen Styles auszuschließen hätten, immer ein Weg, vor das Publikum zu bringen, eröffnet bleiben. Wir mein hier die aus den eigentlichen Tendenzen des Tages hervorgehenden im Zusammenhange mit dem leicht erregbaren Gefallen der Meng an ungewählterer Unterhaltung, vielleicht einzig auf die Wirksamk beliebter Darstellungstalente berechneten, oft mit Frische und natürlichem Geschick hervorgebrachten Arbeiten der eigentlichen Tagesliteratur, in denen sich oft großes Talent und entwickelungsfähige Originalität zeigen können, somit den eigentlichen Quell des unmittelbar Volkslebens, wie es nun einmal, mit Fehlern und Vorzügen, nach eigenem Belieben sich gestaltet. Den Produktionen dieser Gattung

hätten wir nichts zu versperren, noch wäre aber auch ihre Förderung unserer Bemühung übergeben: sondern hierfür haben wir einfach nur gewähren zu lassen, indem der Zeitgeist schon immer dafür sorgt, daß Diejenigen, welche ihm schmeicheln, nicht unmittelbar verderben. Volks-konzerte und Volkstheater sind die Losung der Gegenwart. Ich bin der Meinung, daß dem leidenschaftlichen Eifer unserer städtischen Be-völkerungen für ihre Unterhaltung keinerlei Erschwerung in den Weg gelegt werden darf: je mehr wir sehen, daß das Volk sich auch für ...e Bedürfnisse selbst zu helfen sucht, desto sorgsamer haben wir ... darauf bedacht zu sein, daß aus dem Kreise der höheren Kunst-...denzen ein wahrhaft geschmacksbildender Einfluß auch nach dieser ...te hin sich erstrecke, was wir, sobald wir nicht einfach verbieten ...llen, nur durch das gute Vorbild, durch das belehrende Beispiel wirken können. Je mehr wir daher auch in München dem sich ...denden großen Volkstheater Raum und Freiheit zur Übung ...r Kräfte zu belassen haben, desto angelegentlicher haben wir auf ...chtigkeit und Reinheit der Leistungen der Schule, und der ihrer ...g zugewiesenen musikalischen und theatralischen Anstalten zu ...n. Sobald es gelingen sollte, dem Volkstheater eine wirklich ...läre, den Volksgeist rein und lauter darstellende Tendenz einzu-...gen, würde unsere Schule sogar eifrig seine Leistungen zu beachten ...n, vielleicht in der Hoffnung, für Form und Gehalt hier am ...elle der Unmittelbarkeit erfrischende Züge schöpfen zu können. ...er aber stehen einer so günstigen Erwartung von den Leistungen ...r solchen Unterhaltungsanstalt noch manche, nur zu wohl be-...dete Befürchtungen entgegen; sie beruhen einestheils auf unserem ...eil über den ganzen allgemeinen Zustand der theatralischen Kunst Deutschland, über den wir uns schon anfänglich zu vernehmen ...n hatten; anderentheils auf dem ökonomisch-spekulativen Charakter ...r solchen Anstalt, der ihr, als Aktienunternehmung, nothwendig eigentlichen grundverderblichen Stempel aller scheinbar gemein-...en Unternehmungen unserer merkantilischen Zeit aufdrückt.

Indem wir daher diese Unternehmungen gänzlich ihrer
bestimmung überlassen, und ihnen zugewiesen wissen wollen,
Geltendmachung unserer höheren Tendenz nur hindernd be
sein müßte, darf ich schließlich nun aber auf diejenige In
nochmals hinweisen, von welcher ich mir allerdings nicht
Förderung der höchsten Interessen der Kunst selbst, sondern
auch die Begründung und Pflege eines wahren nationalen
für diese höchsten Interessen versprechen zu können glaube.

Schon in der Einleitung meines Berichtes gedachte ich
fachen Grundlage der hier gemeinten bedeutungsvollen original-d
National-Institution. Die Konstruktion dieser Grundlage wa
durch das Bedürfniß vorgezeichnet, da ich, den herrschenden Übe
des deutschen Theaters gegenüber, keine andere Möglichkeit gu
richtiger Aufführungen meiner neueren dramatischen Arbeiten
als durch das Mittel von Musteraufführungen durch ein be
kombinirtes, und eigens zum Zwecke der richtigen Darstellung
Werke angeleitetes Künstlerpersonal, sowie in einem lediglic
Zwecke solcher Aufführungen dienenden, eigenen Theaterlokale
Vermeidung aller derjenigen Störungen, welche durch unmi
Berührung mit den in fortgesetzter Funktion begriffenen, st
Theateranstalten zu besorgen wären. Zu diesen Forderungen h
keineswegs eine selbstüberschätzende Meinung von der besondere
züglichkeit meiner Arbeiten, sondern einzig der Charakter ihres
und die hieraus hervorgehenden Nöthigungen für eine Vortrag
bestimmt, welche gegenwärtig noch nirgends bis zur Sicherhei
wirklichen Styles gepflegt worden ist. Worin diese Anforde
bestehen, und durch welche Mittel der Ausbildung ihnen seite
ausübenden Künstler entsprochen werden könne, habe ich im V
dieser Abhandlung auf dem Wege der theoretischen Erörterun
der praktischen Vorschläge hierfür, umständlicher bezeichnet.
die Erfüllung dieser Forderungen der musikalischen und drama
Kunst für alle Zeiten von großer Ersprießlichkeit sein muß, l

: den hierauf zu verwendenden Eifer stets wach zu erhalten und neu befeuern, kann nur den stets neu anregenden Aufgaben, wie sie s neuen Werken der schaffenden Meister der Nation hervorgehen, rbehalten sein. Dadurch, daß immer die Kunstmittel zu ihrer Aufhrung in wohlgeübter Bereitschaft gehalten werden, kann anderers ts die Stellung neu fördernder Aufgaben jenen Meistern wiederum eichtert und ermöglicht werden; und nur in dieser Wechselwirkung Meister und der Schule kann daher die Blüthe und das Heil er gesichert bleiben.

Zur Pflege ihres eigenen Gedeihens soll daher die Schule in unft unausgesetzt die Preisaufgabe stellen, ihr solche Werke zu rn, welche nach irgend einer bedeutenden, der gepflegten klassischen st verwandten Seite hin, wiederum neue Aufgaben für die Aufung und Darstellung enthalten: jedem wirklich originellen Werke edler Kunsttendenz, möge es seinen Ausgangspunkt in welcher le und in welchem Style es sei, nehmen, wird diese geforderte nschaft innewohnen; und ihm wäre daher der Preis zuzuerkennen, h eine besondere Musteraufführung der bezeichneten Art der on vorgeführt und empfohlen zu werden. Die zur Ermöglichung er Aufführungen dienenden Veranstaltungen würden endlich eine, ssermaßen lokal-monumentale Grundlage erhalten durch die Ering eines eigens für sie bestimmten Mustertheaters, dessen innere richtung, im Betreff einer zweckmäßigeren Konstruktion für die ren Bedürfnisse eines solchen Kunstraumes, schon jetzt auf Befehl e r e r Majestät der Erfindung eines besonders hierzu berufenen ihmten Architekten aufgegeben ist. Den Abschluß dieser bedungsvollen Institution von festlichen Musteraufführungen edler tscher Originalwerke würde daher, wenn alle hierauf zielenden Eintungen sich wohl bewährt hätten, die Einweihung eines edlen Festtters bilden, welches nach jeder Seite hin als mustergiltig für seinen eck der ganzen gebildeten Welt als ein Monument des deutschen nstgeistes errichtet stehen soll. In diesem Theater würden mit

alljährlicher Wiederkehr zu einer bestimmten Zeit der deutschen Nation die besten und edelsten Werke ihrer Meister in mustergiltiger Weise vorgeführt werden, welche von da an, wo ihre Aufführungsweise genügend begründet, zur häufigeren Wiederholung nach diesem Muster nun den übrigen Theaterinstituten Deutschlands, und namentlich auch dem stehenden Hof- und Nationaltheater in München, übergeben werden können. Und mit der Einweihung dieses Theaters glaube ich daher für die Darstellung, welcher diese Blätter gewidmet sind, den letzten krönenden Abschluß gefunden zu haben, sowie er schon jetzt vor dem begeisterten Blicke des erhabenen Beschützers der Kunst, dem Plane nach, vorgezeichnet steht.



haft' berufene Macht zuzuführen. So darf ich denn heute diese umfassende Arbeit, wie sie nur durch den Willen meines er- ien Gönners hervorgerufen wurde, mit dem wunderbar trösten- Vertrauen in die Hand Euerer Majestät übergeben, daß, :it irgend die Kraft und Fähigkeit der uns einzig freistehenden ıwart reichen, meine Vorschläge Beachtung und Ausführung fin- verden.

Dem Urtheile der Männer, welche Euere Majestät zur Prü- dieser Vorschläge, sowie zur allmählichen Durchführung des für näßig Erfundenen berufen werden, kann ich mit gutem Gewissen rwägung Dessen anheimstellen, ob die Erreichung des gezeigten s nicht ebenso der Kunst zum Heile, als Bayern und seinem Könige zum Ruhme gereichen würde.

Ich meinestheils weiß mich sicher, seitdem mein Stern den er- :n „Fürsten" mich finden ließ, all' mein Streben und Wirken m einen Begriffe enthalten zu sehen, diesem Fürsten zu dienen, verharre in ehrfurchtsvollster Ergebenheit

Euerer Majestät

ünchen den 31. März 1865.

allerunterthänigster
Richard Wagner.



Meine Erinnerungen

an

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

(† 1865.)

n dem jungen Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld ver- n ich zuerst durch meinen alten Freund Tichatschek, welcher mich Sommer 1856 in Zürich besuchte, und für die Zukunft mich auf n hochbegabten Kunstjünger hinwies. Dieser hatte damals am lsruher Hoftheater seine theatralische Laufbahn angetreten; durch Direktor dieses Theaters, welcher mich im Sommer des darauf genden Jahres ebenfalls besuchte, wurde ich von Schnorr's be- derer Vorliebe für meine Musik und die von mir dem dramatischen nger gebotenen Aufgaben unterrichtet. Wir kamen bei dieser Ge- nheit überein, ich möchte meinen „Tristan", mit dessen Konzeption mich damals trug, für eine erste Aufführung in Karlsruhe bestim- , wobei zu hoffen wäre, daß der mir sehr geneigte Großherzog Baden die Schwierigkeiten zu besiegen wissen werde, welche da- s noch meiner unbehelligten Rückkehr auf deutsches Bundesgebiet gegenstanden. Von dem jungen Schnorr erhielt ich etwas später st einen schönen Brief mit fast leidenschaftlicher Versicherung seiner ebenheit für mich.

Aus Gründen, die manches Unklare an sich behielten, ward die wirklichung des damals verabredeten Planes der Aufführung des Sommer 1859 von mir vollendeten „Tristan" in Karlsruhe

schließlich für unmöglich erklärt. Über Schnorr selbst war mir hierbei berichtet worden, trotz seiner großen Hingebung für mich, dünkt ihn namentlich die Bewältigung der mit dem letzten Akte dem Sänger der Hauptrolle gestellten Aufgabe unausführbar. Außerdem ward mir sein Gesundheitszustand als bedenklich geschildert: er leide an einer seine jugendliche Gestalt entstellenden Fettsucht. Namentlich die durch dieses Letztere mir erweckte Vorstellung wirkte sehr unheimlich auf mich. Als ich im Sommer 1861 zuerst Karlsruhe besuchte und durch den stets freundlich mir gewogen gebliebenen Großherzog die Ausführung des früher beschlossenen Vorhabens von Neuem in Anregung gebracht wurde, blieb ich gegen das Anerbieten der Direktion, für die Partie des Tristan mit Schnorr, welcher jetzt am Dresdener Hoftheater angestellt war, in Unterhandlung zu treten, fast widerwillig gestimmt; ich erklärte, diesen Sänger gar nicht gern persönlich kennen lernen zu wollen, da ich fürchtete, das durch sein Leiden hervorgerufene Groteske seiner Gestalt möchte mich bis zur U[illegible]lichkeit gegen seine wirkliche künstlerische Begabung einnehmen.

Nachdem die hierauf projektirte Wiener Aufführung meines neuen Werkes ebenfalls nicht ermöglicht worden war, verweilte ich im Sommer 1862 in Biebrich am Rheine, und besuchte von hier aus eine Vorstellung des „Lohengrin" in Karlsruhe, in welcher Schnorr als Gast auftrat; hierzu kam ich heimlich an und hatte mir vorgenommen, mich vor Niemand sehen zu lassen, um namentlich Schnorr meine Anwesenheit zu verbergen, weil ich besorgte, in meinen Befürchtungen von dem abschreckenden Eindrucke seiner vermutheten Misgestalt der Art bestärkt zu werden, daß ich, meiner Verzichtleistung auf ihn getreu bleibend, ihm auch persönlich mich unbekannt zu erhalten wünschen würde. Diese meine scheue Stimmung änderte sich nun schnell. Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das Erste etwas befremdenden Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herakles, so wirkte [illegible] auch zugleich mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des ge-

ndten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich
fragt: wie ist er, sondern sich sagt: so ist er! Diese augen=
iche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur eben dem
er verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten
glingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen
öder=Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so
thümlich und stark, als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten
„Lohengrin". Alsbald erkannte ich im Verlaufe seines Vortrages
mancherlei Ungereiftes seiner Auffassung und Wiedergebung, aber
dieses bot mir den Reiz der unentstellten jugendlichen Reinheit,
keuschen Anlage zur blühendsten künstlerischen Entwickelung. Die
me und zarte Begeisterung, welche aus dem wunderbar liebevollen
des ganz jugendlichen Mannes sich ergoß, bezeugten mir sofort
das dämonische Feuer, zu welchem sie zu entflammen waren; er
mir schnell zu einem Wesen, für das ich seiner ungemessenen
bung wegen in ein tragisches Bangen gerieth. Bereits nach dem
n Akte ertheilte ich einem hierzu aufgesuchten Freunde den Auf=
, Schnorr um eine Zusammenkunft mit mir nach der Vorstellung
itten. Dieß ward ausgeführt: der junge Recke trat unermüdet
späten Abend zu mir in das Gasthofszimmer, und der Bund war
lossen; wir hatten nur zu scherzen, wenig uns zu sagen. Nur
allernächstens auszuführendes längeres Zusammentreffen in Bieb=
ward verabredet.

Dort am Rheine kamen wir bald für zwei glückliche Wochen
nmen, um von Bülow, welcher mich zur gleichen Zeit besuchte,
dem Klavier begleitet, meine Nibelungen=Arbeiten und nament=
den „Tristan" nach Herzenslust durchzunehmen. Hier war denn
gesagt und gethan, was uns zum innigsten Einverständnisse über
uns nahe liegende künstlerische Interesse führen konnte. Im
eff seiner Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Aktes
„Tristan" gestand er mir nun, daß diese Bedenken sich weniger
eine etwa gefürchtete Erschöpfung des Stimmorganes und seiner

[illegible]

Von nun an fielen meine Bemühungen um eine Aufführung des ristan" mit denen um Schnorr's Mitwirkung dabei zusammen; sie cten erst, als ein seitdem mir erstandener erhabener Freund meiner nst das Münchener Hoftheater hierzu mir anwies. Bereits An- gs März des Jahres 1865 traf Schnorr, um der nöthigen Be- chung unseres alsbald in Angriff zu nehmenden Vorhabens willen, einem kürzeren Besuche in München ein; seine Gegenwart veran- e eine, im Übrigen nicht weiter vorbereitete, Aufführung des nnhäuser", in welcher er mit einer Theaterprobe die Hauptrolle nahm. Ich konnte mich nur der mündlichen Besprechung bedienen, über die von ihm erwartete Darstellung dieser allerschwierigsten er dramatischen Sängeraufgaben mich mit ihm zu verständigen. Allgemeinen theilte ich meine betrübende Erfahrung davon mit, unbefriedigend der bisherige Theatererfolg meines „Tannhäuser" dem Grunde der stets noch ungelöst, ja unbegriffen gebliebenen gabe der Hauptpartie für mich ausgefallen sei. Als Grundzug elben bezeichnete ich ihm höchste Energie des Entzückens der Zerknirschung, ohne jede eigentliche gemüthliche schenstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel. Ich verwies ihn Feststellung dieses Typus seiner Darstellung auf die Bedeutung ersten Scene mit Venus; sei die beabsichtigte erschütternde Wir- g dieser Scene verfehlt, so sei auch das Misglücken der ganzen rstellung begründet, welche dann kein Stimmjubel im ersten Finale, Aufbäumen und Losbrechen beim Bannfluche im dritten Akte r zur richtigen Wirkung zu bringen vermöge. Meine neue Aus- rung dieser Venus-Scene, welche mir durch eben diese erkannte in dem ersten Entwurfe noch nicht deutlich genug ausgedrückte htigkeit derselben später eingegeben worden, war in München als noch nicht einstudirt; Schnorr mußte sich noch mit der älteren ung behelfen: desto mehr sollte es ihm angelegen sein, durch die rgie seiner Darstellung den hier, mehr noch eben nur dem Sänger n überlassenen, Ausdruck des qualenvollen Seelenkampfes zu geben,

und er werde dieß meinem Rathe nach
Vorangehende nur als eine gewaltige
scheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!“
sagte ihm, dieses „Maria!“ müsse mit solcher
aus ihm das sofort geschehende Wunder der
berges und der Entzückung in das heimische Thal,
Erfüllung einer unabweislichen Forderung des
dung hingedrängten Gefühles, schnell sich
diesem Ausrufe habe er die Stellung des in
rückten angenommen, und in ihr solle er nun,
Himmel zugewandtem Blicke, regungslos verbleiben,
Anrede durch die später auftretenden Ritter nicht die
Wie er diese, noch von einem sehr renommirten
vorher als unausführbar mir zurückgewiesene Aufgab
würde ich während dieser Scene selbst auf der Büh
neben ihm aufstellen werde, in der Theaterprobe unm
Hier stellte ich mich nun dicht zu ihm und flüster
Takt der Musik und den umgebenden Vorgängen
Liede des Hirten bis zum Vorüberzug der Pilger folg
Vorgang in den Empfindungen des Entzückten zu, vo
vollständigen Besinnungslosigkeit bis zur allmählich er
nung auf die gegenwärtige Umgebung, namentlich d
des Gehöres, während er, wie um das Wunder nicht
vom Innewerden des Himmelsäthers entzauberten
die altheimische Erdenwelt wieder zu erkennen noch
wandt den Blick nur nach oben gerichtet, hat nur da
Spiel des Gesichtsausdruckes, endlich die mild nachla
der erhabenen Leibeshaltung die eingetretene Rühr
geburt zu verrathen, bis jeder Krampf vor der
wältigung weicht, und er mit dem endlich hervordri
„Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunde
demüthig zusammenbricht. Mit dem Antheil, den er

Gesange der Pilger nimmt, senkt sich der Blick, das Haupt, die
ze Haltung des Knieenden immer tiefer, bis er, von Thränen er=
;, in neuer, rettender Ohnmacht, bewußtlos, mit dem Gesicht am
en, ausgestreckt liegt. — In gleichem Sinne ihm leise mich mit=
lend, blieb ich die ganze Probe über Schnorr zur Seite. Meinen
isterten sehr kurzen Angaben und Andeutungen antwortete seiner=
ein ebenso leiser, flüchtiger Blick von einer begeisterten Innig=
welche, mich des wundervollsten Einverständnisses versichernd,
: wiederum mir neue Eingebungen über mein eigenes Werk er=
:e, so daß ich an einem allerdings unerhörten Beispiele inne ward,
welcher befruchtenden Wechselwirkung ein liebevoller unmittelbarer
ehr verschiedenartig begabter Künstler werden könne, wenn ihre Be=
ngen sich vollkommen ergänzen.

Nach dieser Probe sprachen wir kein Wort mehr über den „Tann=
er". Auch nach der am anderen Abende stattgefundenen Auf=
ung fiel kaum noch ein Wort darüber, besonders kein Wort des
s und der Anerkennung meinerseits; ich hatte an diesem Abende
die ganz unbeschreiblich wundervolle Darstellung meines Freundes
rch einen Blick in mein eigenes Schaffen geworfen, wie er wohl
t, vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht worden. Hier tritt
eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man sich in ehrfurchts=
n Schweigen zu verhalten hat.

Mit dieser einen, nie wiederholten Darstellung des „Tannhäuser"
Schnorr meine innigste künstlerische Absicht durchaus verwirklicht,
Dämonische in Wonne und Schmerz verlor sich keinen Augen=
die, so oft vergebens von mir begehrte, entscheidend wichtige
e des zweiten Finale's: „Zum Heil den Sündigen zu führen,
w.", welche von jedem Sänger ihrer großen Schwierigkeit, von
n Kapellmeister des gewohnten „Streichens" wegen hartnäckig aus=
fen wird, trug zum ersten und einzigsten Male Schnorr mit dem
itternden und dadurch heftig rührenden Ausdrucke vor, welcher
ich den Helden aus einem Gegenstande des Abscheues zum In=

begriffe des Mitleidswerthen macht. Durch das leidenschaftliche Rasen der Zerknirschung während des heftig bewegten Schlußsatzes des zweiten Aktes, und durch seinen dem entsprechenden Abschied von Elisabeth, war sein Erscheinen als Wahnsinniger im dritten Akte richtig vorbereitet; aus dem Erstarrten löste sich desto ergreifender die Rührung los, bis der erneute Ausbruch des Wahnsinnes fast mit derselben dämonisch zwingenden Gewalt die zauberhafte Wiedererscheinung der Venus hervorrief, wie im ersten Akte der Anruf der Maria die christlich heimathliche Tageswelt durch ein Wunder zurückgerufen hatte. Schnorr war in diesem letzten Verzweiflungsrasen wahrhaft entsetzlich, und ich glaube nicht, daß Kean und Ludwig Devrient im Lear zu größerer Gewalt sich gesteigert haben können.

Der Eindruck hiervon auf das Publikum ward für mich sehr belehrend. Vieles, wie die fast stumme Scene nach der Entzauberung aus dem Venusberge, wirkte im richtigen Sinne ergreifend und veranlaßte stürmische Ausbrüche der ungetheilten allgemeinen Empfindung. Im Ganzen nahm ich jedoch mehr nur Erstaunen und Verwunderung wahr; namentlich das ganz Neue, wie die besprochene, sonst immer ausgelassene Stelle im zweiten Finale, wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten fast bis zur Befremdung. Von einem sonst gar nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradesweges darüber belehren zu lassen, daß ich eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tannhäuser auf meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, und meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, daß die bisherige, wenn auch mir nicht genügende, gemüthlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtigere sei. Der Einwurf der Albernheit solcher Behauptungen ward mit freundlich nachsichtsvollem Achselzucken dahin genommen, um dabei verbleiben zu können. — Auch gegen diese ganz allgemeine Verweichlichung, ja Verlüderlichung nicht nur des öffentlichen Geschmackes, sondern selbst der Gesinnung unserer oft nahe tretenden Umgebung, hatten wir gemeinschaftlich nun auszudauern;

geschah im schlichten Einverständnisse über das Richtige und Wahre, schweigsam schaffend und wirkend, ohne alle Demonstration, als die der künstlerischen That.

Und diese bereitete sich nun, mit der Wiederkehr des innig mir verbundenen Künstlers, im Beginne des folgenden April, durch die Aufnahme der gemeinsamen Proben zur Aufführung des „Tristan" vor. Nie hat sich der stümperhafteste Sänger oder Musiker so viele bis in das Einzelnste gehende Belehrungen von mir ertheilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinanragende Gesangsheld; die anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in meinen Weisungen fand, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, bei ihm stets nur die freudigste Aufnahme, so daß ich mir wirklich unredlich erschienen sein würde, hätte ich, etwa in der Meinung ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verständniß meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faser dieses Seelengewebes, nicht eine noch so leise Andeutung der verborgensten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das Zarteste von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurtheilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimen, um die Übereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beiwohnte, muß sich erinnern, nichts Ähnliches von künstlerisch freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.

Nur über den dritten Akt des „Tristan" habe ich Schnorr nie etwas gesagt, außer meiner früheren Erklärung der einen, ihm unverständlichen Stelle. Nachdem ich während der Proben des ersten und zweiten Aktes stets, wie mit dem Ohre, so mit dem Auge, auf das Gespannteste an meinen Darstellern gehaftet hatte, wendete ich, mit dem Beginne des dritten Aktes, vom Anblicke des auf seinem

Schmerzenslager hingestreckten todeswunden Helden mich unwillkürlich gänzlich ab, um auf meinem Stuhle mit halbgeschlossenen Augen bewegungslos mich in mich zu versenken. In der ersten Theaterprobe schien Schnorr die ungewohnte Andauer meiner scheinbaren vollständigen Theilnahmlosigkeit, da ich mich im Verlaufe der ganzen ungeheuren Scene selbst bei den heftigsten Accenten des Sängers nie nach ihm wendete, ja nur überhaupt mich regte, innerlich befangen gemacht zu haben, denn als ich endlich nach dem Liebesfluche taumelnd mich erhob, um, in erschütternder Umarmung zu dem auf seinem Lager ausgestreckt Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leise zu sagen, daß ich kein Urtheil über mein nun durch ihn erfülltes Ideal aussprechen könne, da blitzte sein dunkles Auge wie der Stern der Liebe auf; ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie sprachen wir über diesen dritten Akt mehr ein ernstes Wort. Nur erlaubte ich mir zur Andeutung meiner Empfindungen hierüber, etwa Scherze wie diesen: so etwas, wie dieser dritte Akt, sei leicht geschrieben, aber es von Schnorr hören zu müssen, das sei schwer, weßhalb ich denn auch gar nicht erst noch hinsehen könnte. —

In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich diese Erinnerungen nach drei Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über diese Leistung Schnorr's als Tristan, wie sie im dritten Akte meines Dramas ihren Höhepunkt erreichte, mich auszusprechen, vielleicht schon aus dem Grunde, weil sie sich jeder Vergleichung entzieht. In völliger Rathlosigkeit darüber, wie ich nur einen annähernden Begriff davon geben sollte, glaube ich dieses so furchtbar flüchtige Wunderwerk der musikalisch-mimischen Darstellungskunst für das spätere Gedenken einzig dadurch festhalten zu können, daß ich den mir und meinem Werke wahrhaft gewogenen Freunden für alle Zukunft anempfehle, vor Allem die Partitur dieses dritten Aktes zur Hand zu nehmen. Sie würden zunächst nur das Orchester genauer zu untersuchen haben, dort, vom Beginn des Aktes bis zu Tristan's Tode, die rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden,

ehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig sich verschlingenden musikalischen Motive verfolgen; dann hätten dessen inne zu werden, daß diese Motive, welche um ihres bedeutenden sdruckes willen der ausführlichsten Harmonisation, wie der selbständigst legten orchestralen Behandlung bedurften, ein zwischen äußerstem nneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht wechselndes Ge- lsleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen ke mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte, und it hier wiederum nur durch Instrumentalkombinationen zu versinn- en war, wie sie mit gleichem Reichthum kaum noch reine Instrumental- nponisten in das Spiel zu setzen sich genöthigt sehen durften. Nun e man sich, daß dieses ganze ungeheuere Orchester zu der monologischen leßung des dort auf einem Lager ausgestreckten Sängers sich, im ne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie die Begleitung einem sogenannten Sologesange verhalte, und schließe demnach auf Bedeutung der Leistung Schnorr's, wenn ich jeden wahrhaften Zu- er jener Münchener Aufführungen zum Zeugen dafür anrufen darf, ; vom ersten bis zum letzten Takte alle Aufmerksamkeit und aller theil einzig auf den Darsteller, den Sänger gerichtet war, an ihn esselt blieb und nie einen Augenblick auch nur gegen ein Textwort streutheit oder Abwendung eintrat, vielmehr das Orchester gegen Sänger völlig verschwand, oder — richtiger gesagt — in seinem rtrage selbst mit enthalten zu sein schien. Gewiß ist aber nun Alles Bezeichnung der unvergleichlichen Größe der künstlerischen Leistung nes Freundes Demjenigen, welcher die Partitur dieses Aktes genau irt hat, gesagt, wenn ich berichte, daß bereits nach der Generalprobe unbefangenen Zuhörern gerade diesem Akte die populärste Wirkung sprochen, und der allgemeinste Erfolg davon vorausgesagt wurde. —

In mir selbst steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche vom „Tristan“ erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles unen über diese ungeheure That meines Freundes bis zu einem rhaften Entsetzen. Mir erschien es endlich als ein Frevel, diese

Wohl dürfte es schwer sein, den Sinn meiner Em
bei klar verständlich auszudrücken. Die Besorgniß be
der physischen Kräfte meines Freundes lag nicht dar
war durch die Erfahrung vollkommen zum Schweigen g
richtig und treffend äußerte sich in diesem Betracht
Sänger Anton Mitterwurzer, welcher als Schn
am Dresdener Theater, sowie, als Kurwenal, sein G
Tristan-Aufführung in München, den tiefsten und ver
Antheil an den Leistungen, wie an dem Schicksale un
nahm; als seine Dresdener Kunstgenossen laut da
Schnorr habe sich mit dem „Tristan" ruinirt, hielt er i
sichtsvoll entgegen, daß, wer so wie Schnorr im vollstä
Meister seiner Aufgabe gewesen sei, nie seine physischen
nehmen könnte, indem auch die Verwendung dieser
Bewältigung der ganzen Aufgabe siegreich mit eingeschl
Wahrheit wurde nie während, noch nach den Vorstellung
Schwächung seines Organes, noch sonst eine körperlic
an ihm wahrgenommen; im Gegentheil, hatte ihn die
Gelingen vor den Vorstellungen stets in Aufregung er
nach jedem neuen guten Erfolge sofort wieder die heite
tigste Stimmung und Haltung bei ihm ein. Die durch
rungen gewonnenen, und eben von Mitterwurzer sehr
theilten Resultate, waren es, welche andererseits uns gera

Begegnung mit Schnorr eine unverhofftes Gedeihen verheißende Aussicht auf die Ergebnisse unseres vereinigten Wirkens für die Zukunft.

Die Unerschöpflichkeit einer wahrhaft genialen Begabung war uns so recht begreiflich aus unseren Erfahrungen an dem Stimmorgan Schnorr's klar geworden. Dieses Organ, voll, weich und glänzend, machte, sobald es zum unmittelbaren Werkzeuge der Lösung einer geistig vollkommen bewältigten Aufgabe zu dienen hatte, auf uns eben jenen Eindruck der wirklichen Unerschöpflichkeit. Was kein Gesanglehrer der Welt lehren kann, fanden wir einzig an dem Beispiele der Lösung solcher bedeutenden Aufgaben zu erlernen möglich. — Worin aber bestehen nun diese Aufgaben, für welche unsere Sänger den richtigen Styl eben noch nicht gefunden haben? — Sie stellen sich zunächst als eine, ihnen ungewohnte Forderung an die physische Ausdauer ihrer Stimme dar, und will der Gesanglehrer hier nachhelfen, so glaubt er — und von seinem Standpunkte aus mit Recht — eben nur zu mechanischen Kräftigungsmitteln des Organes, im Sinne einer absoluten Vernatürlichung seiner Funktionen schreiten zu müssen. Hierbei ist die Stimme, wie für die erste Grundlage ihrer Bildung auch wohl gar nicht anders verfahren werden darf, nur als menschlich-thierisches Organ aufgefaßt; soll nun im Gange der weiteren Ausbildung endlich die musikalische Seele dieses Organes entwickelt werden, so können hierfür immer nur die gegebenen Beispiele der Stimmanwendung zur Norm dienen, und auf die hierin gestellten Aufgaben kommt es demnach für alles Weitere an. Nun ist aber bisher die Gesangsstimme einzig nur nach dem Muster des italienischen Gesanges ausgebildet worden; es gab keinen anderen. Der italienische Gesang war aber vom ganzen Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüthe am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft, gerichtet war, — wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder, wie es später der Fall war, im falsettirenden kastratenhaften Sinne

nun zu den von der heutigen deutschen Kunst gebotenen
halten? Auf sinngefälliger, materieller Basis entwickelt,
nur Ansprüche an wiederum rein materielle Stärk
dauer erblicken, und für diese die Stimmen abzurichten
dem heutigen Gesanglehrer die wichtige Aufgabe. W
hier verfahren wird, läßt sich leicht denken, denn jedes
rielle Kraft abgerichtete männliche Gesangsorgan wird
der Lösung der Aufgaben der neueren deutschen Musi
meinen dramatischen Arbeiten sich darbieten, sofort erl
folglos sich abnutzen, wenn der Sänger dem geistige
Aufgabe nicht vollkommen gewachsen ist. Das allüberze
spiel hierfür gab uns eben Schnorr, und um ganz be
zeichnen, um welche tief gehende und gänzlich trennende
es sich hier handelt, führe ich meine Erfahrung von jen
„Tannhäuser" im Adagio des zweiten Finale's („zum H
digen zu führen") an. Hat in unserer Zeit die Natur
von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist die
vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdau
stimme Tichatscheck's. Wer noch kürzlich von ihm im
die Erzählung vom heiligen Graal in edelst klangvoller, erhab
heit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erle

einer extatischen Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung gerieth. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr diese Stelle nicht nur mit dem erschütterndsten Ausdrucke vortrug, sondern auch dieselben energischen hohen Schmerzenstöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, so will ich damit gewiß nicht Schnorr's Gesangsorgan über das Tichatscheck's, in dem Sinne, als ob es dieses an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, setzen, sondern ich vindizire ihm eben, dem ungemein ausgestatteten Naturorgane gegenüber, die von uns empfundene Unerschöpflichkeit im Dienste des geistigen Verständnisses. —

Mit der Erkenntniß der unsäglichen Bedeutung Schnorr's für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungs-Frühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte. Hier war zu lehren und zu lernen; das Allbezweifelte, Verspottete und Begeiferte, nun war es zur unleugbaren Kunstthat zu machen. Die Begründung eines deutschen Styles in dem Vortrage und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes, sie ward unsere Losung. Und da ich diese ermuthigende Hoffnung auf ein großes, allmähliches Gedeihen in mich aufnahm, erklärte ich mich nun gegen jede sobaldige Wiederholung des „Tristan". Mit dieser Aufführung war, wie mit dem Werke selbst, ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mußten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen. —

Nun sollte Schnorr der Unsere werden. Die Gründung einer königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst war beschlossen. Die Rücksichten, welche die Schwierigkeit der Loslösung des Künstlers aus seinen Dresdener Verpflichtungen auferlegte, führten uns ihrerseits auf den besonderen Charakter der Stellung, welche wir von uns aus

dem Sänger zu bieten hatten, um ein= für allemal solch' eine Stellung zu einer würdigen zu machen. Schnorr sollte gänzlich vom Theater ausscheiden, und dagegen als Lehrer unserer Schule nur in besonderen, der Bestätigung unseres Lehrzweckes entsprechenden, außerordentlichen theatralischen Aufführungen mitzuwirken haben. Hiermit war denn auch die Befreiung des vom edelsten Feuer beseelten Künstlers von dem Frohndienste des gemeinen Opernrepertoires ausgesprochen, und was es für ihn hieß, in diesem Dienste schmachten zu müssen, war meinem eigenen Gefühle am verständlichsten. Sind doch für mein eigenes Leben die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demüthigungen aus diesem einen Mißverständnisse hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Nöthigung der äußeren Lebensgestaltung und der Lage der Dinge, eben nur als „Opernkomponisten" und „Opernkapellmeister" hinstellte. Hat nun dieses sonderbare Quid pro quo in eine stete Konfusion aller meiner Beziehungen zur Welt, und namentlich meiner Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen, so waren die Leiden, welche der junge, tief beseelte, edel ernst begabte Künstler in der Stellung eines „Opernsängers", in der Unterworfenheit unter einen gegen widerspänstige Coulissenhelden erfundenen Theatercodex, im Gehorsam gegen die Anordnungen ungebildeter und dünkelhafter Fachchefs zu erdulden hatte, gewiß ebenfalls nicht gering anzuschlagen. — Schnorr war von der Natur zum Musiker und Dichter angelegt; gleich mir, ging er von allgemeiner wissenschaftlicher Bildung zum besonderen Studium der Musik über, und würde sehr wahrscheinlich schon frühzeitig auf den Weg gerathen sein, auf welchem er äußerlich und innerlich meinen eigenen Lebenspfaden gefolgt wäre, als sich das Organ in ihm entwickelte, welches als ein unerschöpfliches der Erfüllung meiner idealsten Forderungen dienen, und ihn somit zur Ergänzung meiner eigenen Lebenstendenz unmittelbar auch meiner Laufbahn zugesellen sollte. Hierfür bot unsere moderne Kultur nun keinen anderen Aus-

sweg, als Theaterengagements anzunehmen und „Tenorist" zu werden,
ähr wie Liszt auf ähnlichem Wege „Klavierspieler" wurde. —
Nun endlich sollte, unter dem Schutze eines gerade meinem
chen Kunstideale hochsinnig geneigten Fürsten, unserer Kultur das
eingepflanzt werden, welches in seinem Wachsen und Gedeihen
Boden für wirkliche deutsche Kunstleistungen genährt hätte, und
lich war es Zeit, daß dem gedrückten Gemüthe meines Freundes
Erlösung geboten wurde. Hier lag der geheime Wurm verborgen,
ın der heiteren Lebenskraft des künstlerischen Menschen zehrte.
ging dieß immer deutlicher auf, als ich zu meinem Erstaunen die
ıschaftliche, ja ingrimmige Heftigkeit bemerkte, mit welcher er im
terverkehr Ungebührlichkeiten entgegentrat, wie sie eben in diesem,
bureaukratischer Bornirtheit und komödiantischer Gewissenlosigkeit
chten, Verkehre stets vorfallen und von den Betroffenen gar nicht
unden werden. Einst klagte er mir: „Ach! nicht mein Handeln
Singen greift mich im „Tristan" an, aber der Ärger dazwischen;
ruhiges Daliegen am Boden nach der großen schweißtreibenden
zung der vorangehenden Aufregung in der großen Scene des
n Aktes, das ist mir tödtlich; denn trotz aller Bemühungen habe
s nicht erreichen können, daß man das Theater hierbei gegen den
terlichen Luftzug abschließe, welcher nun eiskalt über mich Regungs-
dahinzieht und zu todt erkältet, während die Herren hinter den
issen den neuesten Stadtklatsch aushecken!" Da wir keine Spuren
raliſcher Erkältung an ihm wahrnahmen, meinte er düster, solche
ltungen zögen ihm andere, gefährlichere Folgen zu. Seine Reiz-
it nahm in den letzten Tagen seines Münchener Aufenthaltes
mmer finsterere Färbung an. Er trat schließlich noch im „fliegenden
ınder" als „Erik" auf, und führte diese schwierige episodische
e zu unserer höchsten Bewunderung durch, ja, wirkliches Grausen
e uns die seltsame düstere Heftigkeit, welche er, andererseits ganz
m ihm darüber mitgetheilten Wunsche gemäß, in dem Leiden
unglücklich liebenden jungen nordischen Jägers wie ein verzehren-

sollte. Mit bitterem Groll vernahm er zunächst nur
ihm zukommenden drängenden Aufforderungen, an
Tage zur Probe von „Troubadour“ oder „Hugenotte
Aus dieser, endlich auch von mir getheilten, dü
stimmung befreite uns noch der letzte herrliche Ab
sammenseins. Der König hatte eine Privataudition in
und hierbei die Ausführung von Bruchstücken aus me
Werken befohlen. Von „Tannhäuser“, „Lohengrin“
„Rheingold“, der „Walküre“, „Siegfried“ und endl
singern“ ward je ein charakteristisches Stück von S
vollen Orchester unter meiner persönlichen Leitung vorg
welcher hier zum ersten Male manches Neue von m
dem „Siegmunds Liebeslied“, „Siegfrieds Schmiedelie
im Rheingoldbruchstück, endlich den „Walther von S
den „Meistersingern“ entnommenen größeren Fragmen
der Kraft und Schönheit sang, fühlte sich wie aller
seins entrückt, als er nun noch von einer halbstündig
zu welcher ihn der ganz allein unserer Aufführung z
huldvoll eingeladen hatte, zurückkam und mich stürmisch
wie danke ich diesem Abende!“ rief er aus, „ja m

ist nur noch scherzhaften Unterhaltung aus. „Nun denn!" hieß es, morgen noch einmal in den garstigen Mummenschanz! Bald dann un für immer befreit!" Unser allernächst bevorstehendes Wiedersehen ıar uns so gewiß, daß wir es fast für überflüssig und nur ungeeignet ielten, erst Abschied zu nehmen. Wir trennten uns auf der Straße ie beim gewöhnlichen Gutenachtsagen; am anderen Morgen reiste er Freund still nach Dresden ab. —

Etwa acht Tage nach unserem kaum beachteten Abschiede wurde nir Schnorr's Tod telegraphirt. Er hatte noch in einer Theaterprobe esungen, und seinen Kollegen zu erwidern gehabt, welche sich da- über verwunderten, daß er wirklich noch Stimme habe. Ein schreck- icher Rheumatismus hatte sich dann seines Kniees bemächtigt, und zu iner in wenigen Tagen tödtenden Krankheit geführt. Unsere verab- ebeten Pläne, die Darstellung des „Siegfried", seine Besorgtheit vor er Annahme, man möge seinen Tod der Überanstrengung durch den Tristan" Schuld geben, hatten sein klares und endlich vergehendes Bewußtsein beschäftigt. — Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unseres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzugelangen: umsonst; die Leiche hatte bereits einige Stunden or der bestimmten Zeit der Erde übergeben werden müssen; wir kamen u spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden n derselben Stunde dem Empfange der zum allgemeinen deutschen Sängerfeste einziehenden Schaaren entgegen. Mir sagte der Kutscher, velcher, heftig von mir angetrieben das Haus des Todes zu erreichen, nit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, daß an die 20,000 Sänger zusammengekommen seien. „Ja!" — sagte ich mir: — „Der Sänger ist eben dahin!"

Eilig wandten wir uns von Dresden fort!



Zur Widmung der zweiten Auflage

von

Oper und Drama.

Zur Widmung der zweiten Auflage

von

Oper und Drama.

An Constantin Frantz.

Um dieselbe Zeit des vergangenen Jahres, als ein Brief von Ihnen n so erfreulicher Weise Ihren von der Lektüre dieses meines Buches empfangenen Eindruck mir mittheilte, erfuhr ich, daß die erste Auflage desselben bereits seit einiger Zeit vergriffen sei. Da mir noch nicht lange vorher ein ziemlich starker Vorrath von Exemplaren davon gemeldet worden war, frug ich mich verwundert nach den Gründen des n den letzten Jahren offenbar eingetretenen größeren Interesses an einer chriftstellerischen Arbeit, welche ihrer Natur nach eigentlich für gar in Publikum bestimmt sein konnte. Meine bis dahin gemachten Erhrungen hierüber hatten mir gezeigt, daß von Musikrezensenten in n Zeitungen der erste, eine Kritik der Oper als Kunstgenre's entltende Theil durchblättert worden war, und darin vorkommende scherzte Bemerkungen einige Beachtung gefunden hatten; ernstlich war von gen wirklichen Musikern der Inhalt dieses ersten Theiles erwogen, ie selbst auch der konstruktive dritte Theil gelesen worden. Von

men, zur Bezeichnung einer neuesten „Richtung“ der
Begründer ich unvorsichtiger Weise zu völliger Weltber
worden bin. — Dem früher gänzlich unbeachtet gel
Theile verdanke ich nun aber wohl die, sonst unerklä
Nachfrage nach meinem Buche, durch welche eine zw
selben veranlaßt worden ist. Es entstand nämlich bei
ich als Dichter und Musiker gänzlich gleichgiltig w
daran, in meinen Schriften, von denen man allerlei S
nommen hatte, die Politik und die Religion berühre
keiten aufzufinden; wie weit es diesen zu ihrer eige
gelungen ist, mir gefährliche Tendenzen zuzusprechen,
fahrung fern; immerhin ward es ihnen aber möglich,
suche von Erläuterungen Dessen zu veranlassen, was ic
mir geforderten „Untergange des Staates“ verstünd
daß mich dieß recht in Verlegenheit setzte, und ich, um
herauszuwinden, gerne zu dem Geständnisse mich herb
nicht so schlimm gemeint, und, wohl überlegt, gegen d
des Staates nichts Ernstliches einzuwenden zu haben.

So viel ging mir aus allen meinen über dieses
gemachten Erfahrungen hervor, daß seine Veröffentlichu
gewesen sei, mir nur Verdrießlichkeiten zugezogen, und

mich nun alsbald um. Es war kein Zufall, daß Sie von meinen musikalischen Dramen angezogen wurden, während ich von Ihren politischen Schriften mich erfüllte. Wer ermißt die Bedeutung meines freudigen Erstaunens, als Sie mir aus dem so sehr verkannten Mittelpunkte meines schwierigen Buches verständnißvoll zuriefen: „Ihr Untergang des Staates ist die Gründung meines deutschen Reiches!" Selten ist wohl eine so vollständige gegenseitige Ergänzung eingetreten, als sie hier auf breitester und umfassendster Grundlage zwischen dem Politiker und dem Künstler sich vorbereitet hatte. Und an diesen deutschen Geist, der uns, von den äußersten Gegensätzen der gewohnten Anschauung ausgehend, in der tiefempfundenen Anerkennung der großen Bestimmung unseres Volkes so überraschend zusammenführte, dürfen wir nun wohl mit gestärktem Muthe glauben.

Der Kräftigung dieses Glaubens durch unsere Begegnung bedurfte es aber. Das Excentrische meiner noch in diesem vorliegenden Buche kundgegebenen Meinungen war gewiß durch die entgegengesetzte Verzweiflung veranlaßt. Noch immer möchten die Gründe zur Bekämpfung des Zweifels von schwacher Kraft sein, wenn wir sie nur aus den Kundgebungen unserer Öffentlichkeit schöpfen sollten; eine jede Berührung mit ihr kann die von unserem Glauben Erfüllten nur in sofort zu bereuende Verbindungen bringen, wogegen vollkommene Isolirung mit allen ihren Aufopferungen einzig Rettung bietet. Das Opfer, welches Sie sich in diesem Sinne auferlegten, bestand in der Verzichtleistung auf allgemeinere Beachtung und Anerkennung Ihrer edlen politischen Schriften, in welchen Sie mit überzeugender Klarheit die Deutschen auf das ihnen so nahe liegende einzige Heil hinwiesen. Geringer schien das Opfer zu sein, welches der Künstler, der dramatische Dichter und Musiker zu bringen hatte, dessen von allen Theatern laut aus der Öffentlichkeit zu Ihnen sprechende Werke Ihre Hoffnung so stark belebten, daß Sie dem Glauben bereits eine allerkräftigste Nahrung zugeführt sahen. Es fiel Ihnen schwer, mich nicht miszuverstehen, und nicht gar eine krankhafte Überspannung in meiner Abwehr Ihrer zu-

die aller Welt verborgenen Wunden auf, an denen ...
lich sicheren Empfindung meine Erfolge als deutscher „...
kranken. In Wahrheit kann noch heute Nichts m...
ruhigen, daß diese Erfolge in einem allerwichtigsten ...
auf ein Misverständniß begründeten, welches den n...
erzielten Erfolg eigentlich geradeweges verhindert.

Die Aufschlüsse über diese anscheinende Parado...
nun beinahe achtzehn Jahren in der Form einer e...
handlung des Problemes der Oper und des Drama's...
ich vor Allem an Denjenigen, welche dieser Arbeit eine...
achtung zuwenden, bewundern muß, ist: durch die Sch...
Darstellung, welche eben jene eingehende Behandlung ...
sich nicht ermüden zu lassen. Mein Verlangen, der Sach...
den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzus...
meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der äst...
suchung dem einfachen Gefühle verständlich machen s...
mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Style, w...
Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gle...
Leser sehr vermuthlich als verwirrende Weitschweifig...
muß. Bei der jetzt vorgenommenen Revision des Text...
doch zu dem Beschlusse, nichts Wesentliches daran zu ...
eben in der bezeichneten Schwierigkeit meines Buches an...
besondere, dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigent...

ersten darbieten, sondern nur von theoretisirenden Ästhetikern untersucht worden, welche, selbst beim besten Willen, dem Übelstande nicht ausweichen konnten, eine dialektische Darstellungsform auf Gegenstände anzuwenden, welche in ihrem Grundwesen bisher der Erkenntniß der Philosophie noch so fern lagen, wie gerade die Musik. Seichtigkeit und Unkenntniß haben es leicht, über unverstandene Dinge mit Benutzung des Vorrathes einer überkommenen Dialektik sich in einer Weise auszulassen, daß es dem wiederum Uneingeweihten nach Etwas aussieht: wer aber nicht vor einem Publikum, welches selbst keine philosophischen Begriffe hat, mit solchen Begriffen spielen will, sondern dem es daran liegt, im Betreff schwieriger Probleme vom irrigen Begriffe an das richtige Gefühl von der Sache sich zu wenden, der möge etwa aus dem vorliegenden Buche von mir lernen, wie man sich zu bemühen hat, um seiner Aufgabe zu innerer Befriedigung beizukommen.

In diesem Sinne wage ich es denn von Neuem mein Buch einer ernstlichen Beachtung zu empfehlen: wo es auf diese trifft, wird es, wie dieß bei Ihnen, mein verehrter Freund, der Fall war, zur Ausfüllung der beängstigenden Kluft dienen, welche zwischen dem missverständnißvollen Geiste des Erfolges meiner musikalisch-dramatischen Werke, und der einzig mir vorschwebenden richtigen Wirkung derselben liegt.

Censuren.



Censuren.



Vorbericht.

r geneigte Leser wird es zu beklagen haben, der Reihe von Auf-
n, welche diesen Band meiner gesammelten Schriften einleiten, so
die nachfolgenden Artikel von unerfreulich polemischer Natur ange-
zu finden, während in jenen Abhandlungen, welchen ein so
ehungsreiches Huldigungs-Gedicht voranstehen durfte, sich bereits
hoffnungsvolles Behagen an dem zugesicherten Gewinne einer schönen
echtigung zu unmittelbar fördernder Wirksamkeit ausdrücken konnte.
der That gerieth auch der Verfasser bei der Anordnung gerade
es Bandes durch das Gewahrwerden des hier bezeichneten jähen
prunges in eine kummervolle Verlegenheit: als solcher hätte ich den
n Aufsätzen gern nur Gleichartiges hinzugefügt, und dieses hätte
durch das einleitende Huldigungsgedicht erweckten Hoffnungen
stig entsprechen müssen. Wäre ich ein Buchschreiber, würde ich
iß auch so verfahren sein; doch habe ich mit dieser Sammlung
as Ernsteres vor, als Bücher zu schreiben: mich verlangt es, meinen
unden Rechenschaft von mir zu geben, damit sie über manches an
schwer Verständliche sich aufzuklären vermögen.

Der jähe Absprung im Charakter der in diesem Bande zusammen-
llten Aufsätze entspricht genau dem Charakter der Erfahrungen,

welche ich zu machen hatte, und aus denen mir die Nöthigung zu de hier folgenden Kundgebungen entsprang.

Dieser letztere Charakter kann der richtigen Beurtheilung Derjenige nicht entgehen, welche meinen voranstehenden Abhandlungen über „deutsche Kunst und deutsche Politik“ und über eine „in München zu errichtende Musikschule“ eine aufmerksame Beachtung schenkten, und hierdurch z der Frage sich veranlaßt fühlen dürften: welches denn nun der Grö jener auf praktische Ausführungen hindeutenden Vorlagen gewesen se Ich muß es für vortheilhaft halten, diese Frage jetzt nur indirekt z beantworten, indem ich eben auf die hier folgenden und diesen Bu beschließenden größeren und kleineren Aufsätze verweise; der kundi volle Leser wird sich hieraus, und namentlich aus der mir erwähnt Nöthigung zu derartigen Vernehmungen mit gewissen Faktoren de heutigen Kunst- und Kulturtreibens, am schicklichsten selbst die ein Aufklärung ertheilen können.

Seit meiner so verheißungsvollen Berufung nach München ging es mir zwar keinen Augenblick, daß der Boden, auf welche zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht und diesen Tendenzen gehören könnte. Doch schien für eine kurz in den mir widerstrebenden Stimmungen eine gewisse erwartungs Ruhe, gleich einem Stillstande, eingetreten zu sein. Es durfte m bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine schä Ansichten über Vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unnöthi Verzweifelung da zu reizen, wo durch einen gemüthlichen Schein Anerkennung geringer, und selbst zweifelhafter Verdienste, die entge stehenden Interessen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausfüh meiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewährenlassen derselben bestimmen sein konnten. Diese Tendenz diktirte mir die Abfa meines Berichtes über die Musikschule, in welchem der Leser jetzt den weitest gehenden Versuch eines Kompromisses meiner Seits erke kann. Eine sonderbar beredte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, man es nicht für nöthig hielte, auf einen Kompromiß mit mir ei

en, wobei ich, unter allerdings sehr veränderten Umständen, die iche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich im Betreff der Aufyme meines Entwurfes zu einer Organisation des Dresdener Hofaters*) am Orte meiner früheren Wirksamkeit machte.

Sehr bald durfte meine Hoffnung einzig auf dem Erfolge meiner ktischen Thätigkeit zu beruhen haben. Von welcher Bedeutung in sem Bezuge der Gewinn Ludwig Schnorr's und meine innige rbindung mit ihm wurde, habe ich in den voranstehenden „Erinnegen" an ihn deutlich ausgesprochen. Was ich durch seinen jähen d verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermeßlich, wie die Beung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor wie ich mich damals ausdrückte, den großen Granitblock, welchen für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von ksteinen zu ersetzen angewiesen war.

Wie durch diesen Tod in mein einzig beweisführendes Kunstwerk, die Zersplitterung nun auch in mein Verhalten gegen alle die nem Werke feindlichen Interessen, wie diese sich theoretisch kunden, um im Grunde nur praktisch dem Werke sich in den Weg zu n. Bald erkannte ich, daß ich die eine, einzig von mir gehegte, denz wieder nur gegen die unausgesetzt sich erneuernden Angriffe vertheidigen hatte, deren Urhebern es von je bloß daran gelegen , das Urtheil des Publikum's, welches sich nur der That gegenr richtig entscheiden kann, so irre zu leiten, daß mir in Folge der aus entstehenden Verwirrung die Erwirkung der That eben unmöglich macht würde.

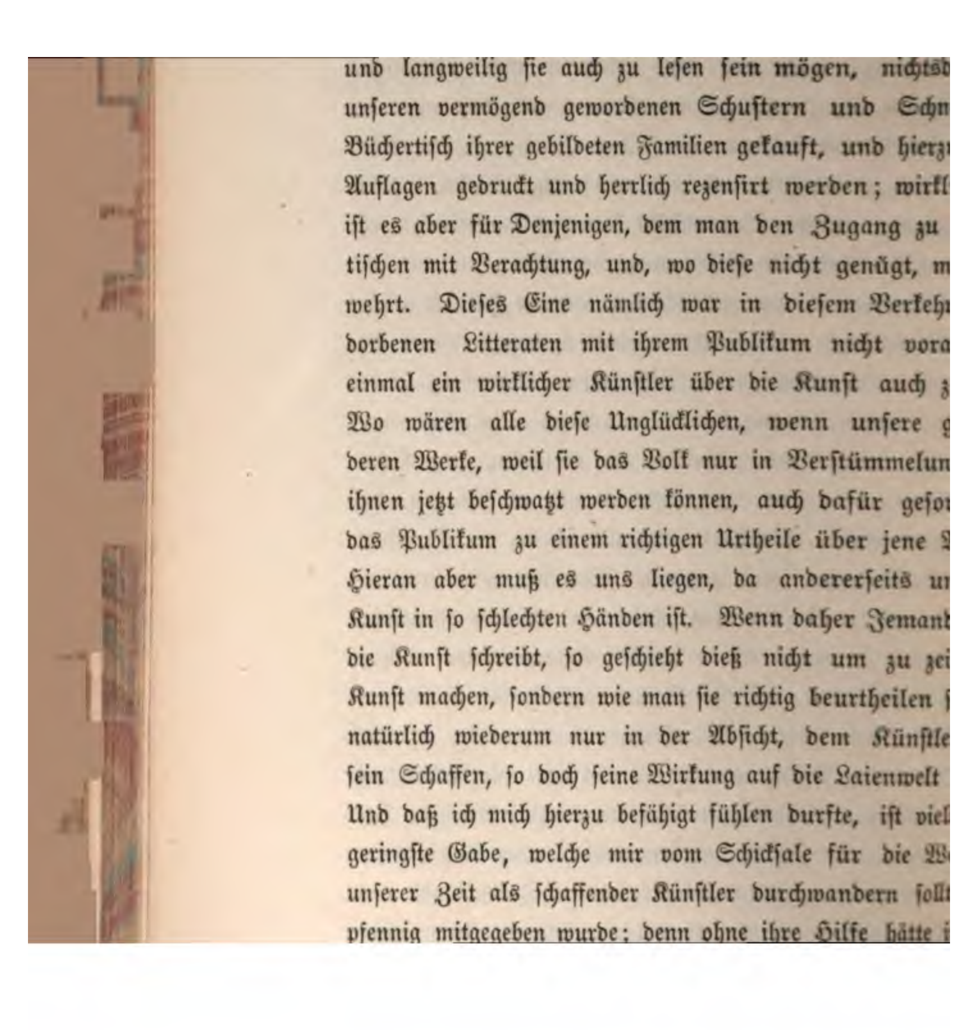
So glaubte ich eine Zeitlang nichts Besseres thun zu können, als st in diese Arena der Zeitungspresse hinabzusteigen, in welcher die potenz ihren Ärger dadurch zu befriedigen sucht, daß sie das Puum zum Genusse der Schadenfreude einlädt. Der Ekel an dem hierunausweichlichen Umgange brachte mich bald von meinem Eifer

*) Siehe Band II der Gesammelten Schriften.

zurück: mit den hier zunächst folgenden Aufsätzen zeige ich den spärlichen Vorrath auf, welchen ich auf diesem Felde gewann. Dennoch blieb ich von jetzt an gestimmt, den Hoffnungen meiner Widersacher auf die Erfolge ihrer Wirksamkeit in der Presse wenigstens dadurch entgegenzutreten, daß ich mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit sie selbst und ihre Motive, auch wohl ihre Leistungen und Fähigkeiten, meinen Freunden bezeichnete. Daß hierbei der Verläumdung mit der unumwundensten Wahrhaftigkeit begegnet ward, scheint große Entrüstung, und selbst in manchem meiner Freunde Bestürzung hervorgerufen zu haben. In beiden Fällen spricht sich eine große Verachtung vor der Presse aus, in deren Betreff man sich allseitig verwundert, daß man sie nicht unberührt gewähren läßt, was ich selbst so lange für recht zweckmäßig gehalten habe, bis ich zu dem Wunsche mich veranlaßt sah, daß dieser so verachteten Presse allseitig nur wirklich keinen Einfluß auf ernste und bedeutende Vorhaben gestatten möchte. Hier trat mir nun aber stets nur die Theorie vom „nothwendigen Übel" entgegen, mit welcher ich mich dann insoweit abzufinden suchen mußte, daß ich die nothwendigen Folgen dieses Übels von mir und meinen Bestrebungen ab der Presse selbst zuzuwenden versuchte. Wenn die einzige Macht, welche uns zum Glücken solcher Versuche helfen kann, immer nur in der höheren Idee, welche wir vertreten, begründet sein muß, so glaube ich bei meinen Freunden das Zeugniß dafür beanspruchen zu dürfen, daß ich hierbei mehr auf den Sieg meiner Idee, als auf den Schaden meiner Feinde bedacht war, und dieses zwar selbst in den Fällen, wo die bloße Aufdeckung der Hohlheit meines Gegners genügte, um jenen Sieg herauszustellen. Wie sollte auch das Ächte erkannt werden, so lange das Unächte seine Stelle einnehmen darf?

Die meisten und mannigfaltigsten Widersprüche zog ich mir durch meine erneuerte Besprechung des Judenthums in der Musik zu. Nur von sehr wenigen, aber desto werthvolleren Stimmen gelangte der Zuspruch an mich, durch welchen mir meine vorzüglich objektive Haltung in dieser Angelegenheit bezeugt wurde. Mein eigenes

ein hiervon war so deutlich, daß es mich vor jeder Ereiferung
die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlaß gegeben hatte,
ırte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüthen
über mich ergehen lassen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur
Lißverständnisse um mich besorgter Freunde: man hielt mir ent=
, gerade die Juden applaudirten am meisten in meinen Opern,
brächten überhaupt noch das letzte Leben in unser öffentliches
wesen; woraus ich dann zu entnehmen hatte, daß man der
ung war, es handle sich mir vor Allem darum, großen Effekt
seren Theatern zu machen, und hege den falschen Wahn, daß die
ı dem entgegen wären. Andererseits kamen mir allerdings sehr
Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: mit dem
ichen Germanen sei es nun wirklich aus, und die Zukunft gehöre
,jüdischen Germanen". Außerdem erlebte ich, daß in einem Be=
des Berliner Siegesfestspiel=Dichters Julius Rodenberg in der
burger Allgemeinen Zeitung bereits ein „blondbärtiger Germane"
,elegentlich für mich Partei nehmend, wie es scheint, dem Hohne
: Leser denunziirt wurde. Ich hatte hieraus zu schließen, daß
:n Thatbestand nicht überschätzt hatte, als ich bei der Veröffent=
ıg meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als
ıte ich, der großen Veränderung, welche in unserem öffentlichen
ı vorgegangen, sei durch irgend welches Entgegentreten noch zu
:n, wogegen ich eben auf die Nothwendigkeit, die hierin vor=
ıden Probleme mit höchster Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies.
Einen sonderbaren Erfolg gewann ich aus dem ungeheuren, und
ch recht ärgerlichen Aufsehen, welches die zuletzt besprochene Ver=
tlichung machte: von jetzt an wurden nämlich meine Kunstschriften
gelesen, oder doch wenigstens gekauft, was in Deutschland, wenn
Schriftsteller nicht in eines der wohl versicherten litterarischen
ortien aufgenommen ist, nur, wie es hier der Fall zeigt, durch
selbst unbeabsichtigtes, Skandal ermöglicht zu werden scheint.
habe hieraus seitdem den Vortheil gezogen, mit besserer Aussicht


und langweilig sie auch zu lesen sein mögen, nichtsd
unseren vermögend gewordenen Schustern und Schn
Büchertisch ihrer gebildeten Familien gekauft, und hierz
Auflagen gedruckt und herrlich rezensirt werden; wirkl
ist es aber für Denjenigen, dem man den Zugang zu
tischen mit Verachtung, und, wo diese nicht genügt, m
wehrt. Dieses Eine nämlich war in diesem Verkehr
dorbenen Litteraten mit ihrem Publikum nicht vora
einmal ein wirklicher Künstler über die Kunst auch z
Wo wären alle diese Unglücklichen, wenn unsere g
deren Werke, weil sie das Volk nur in Verstümmelun
ihnen jetzt beschwatzt werden können, auch dafür gesor
das Publikum zu einem richtigen Urtheile über jene W
Hieran aber muß es uns liegen, da andererseits un
Kunst in so schlechten Händen ist. Wenn daher Jemand
die Kunst schreibt, so geschieht dieß nicht um zu zei
Kunst machen, sondern wie man sie richtig beurtheilen s
natürlich wiederum nur in der Absicht, dem Künstle
sein Schaffen, so doch seine Wirkung auf die Laienwelt
Und daß ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, ist viel
geringste Gabe, welche mir vom Schicksale für die W
unserer Zeit als schaffender Künstler durchwandern sollt
pfennig mitgegeben wurde; denn ohne ihre Hilfe hätte i

begabung bezeichnet, — so erlaube ich mir mich dessen zu erfreuen, daß mir es beschieden war, hierüber auch zu schreiben.

Wer den Charakter unserer, der eigentlichen Kunst so gänzlich abgewandten Zeit richtig erkennt, wird die Bedeutung dieser Gabe aber nicht unterschätzen, und daher auch mir nicht zürnen, wenn ich nach vollem Gutdünken von ihr Gebrauch mache, wobei doch Jedem es frei steht sich eine Vorstellung davon zu bilden, ob ich hierbei mich glücklich und befriedigt fühlen könne.

W. H. Riehl.

("Neues Novellenbuch".)

Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik
deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheitskri
wehr der Forderungen des wiedergeborenen deutschen G
giebt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerwe
Zeit zu erkennen, in welcher das eigenthümliche deutsch
sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfalle
dahinsiecht. Während Alles, was sich zur Öffentlichkeit
drängt, immer mehr den Gesetzen einer durchaus undeu
deutschen Ernst wie alle deutsche Heiterkeit zerstörenden
sich unterwirft, treffen wir in der tiefsten Zurückgezog
Privatlebens, in niederen Beamtungen ohne Protektion,
aber in kleinen Universitäts-Städten unmerklich verkomme
sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fort

geliebt wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Tiefgründlichkeit des deutschen Geistes sich versenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer großen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jakob Grimm zu nennen.

Der Gestalten gerade dieses Mannes, und seines treuen Bruders Wilhelm, hat sich der heutige Theater-Witz bemächtigt, um dem lachlustigen Publikum zu zeigen, wie solche Gelehrte sich ausnähmen, wenn man sie sich näher ansähe. Eine allerdings in das Wunderliche übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das Spiel auf das grobe Lachen unseres glücklichen Theaterpublikums berechnet ist, dem Verständnißvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutschen Geistes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmuth und unschuldvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst verdankte. — Anders nimmt sich dagegen dieselbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben, oder gar in Büchern begegnen, nackt für sich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, sondern mit einem gewissen Hochmuth eben nur auf diese Unbehilflichkeit pochend, den nothdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Centrum der Welt ansehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draußen Liegende hineingezwungen werden soll. Die Eigenschaften des großen Genie's oder des großen Unglückes von der reinen Beschränktheit angenommen zu sehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unserer Theater-Dichter ist es aber noch beigekommen, dieses dem Deutschen unserer Tage so nahe liegende Thema der Lachlust vorzuführen. Das

H. Riehl, darf den Anspruch
wir soeben unsere Aufmerksamkeit
zu werden. Zwar scheint ihm,
schwankt, der Gegenstand nicht
langt zu sein, wogegen er mit
ihm selbst mit inbegriffen ersch
ihm zugleich die Stellung anzu
dem deutschen Gelehrten, dessen
vorliegt, und dem wahren deu
geblich zu begegnen suchen, so
und seiner Tendenz, zwischen
Charakterdifferenz wir in der
Der bedenklichen Verirrung d
er sich nicht zu jeder Zeit fe
die ihn zu einer Überschätzu
er, wenn wir nicht irren,
Uns erscheint nun dieses „ne
edlen Rückhalt, welchen Herr
die weniger ermuthigenden Er
jener Verirrung fand. Die
beschränkung, wirken unwide
sie uns mit dem Ausdrucke de

rliebe in Bildergallerien und Lesemuseen, wo
Vergleiche und Analogien uns immer wieder
rtheilt, gegen alles Große, in der Kunst —
n —, möglichst mistrauisch zu sein. Für die
Naivetät abgesehen, und muß es bedauern,
ten, von Weber an, reflektirte Musik
lchem Bedünken er mit dem berühmten
durchaus übereinstimmt. Eine Definition
etät", welcher er eine „Reflexion" gegen-
rmuthlich in der Annahme, daß hierfür be-
be; diesen lesen nun aber unsere Kultur-
gegnet ihnen daher, daß sie seine berühmte
sentimentalische Dichtung" insoweit irrig
sie dem dort definirten Naiven, welchem
ntale entgegengehalten wird, ein konfuses
Hegel) gegenüberstellen. Da es nun sehr
n sehr Vieles, nur keine Kunst, vor Allem
ingen ist, gelangen unsere harmlos idyl-
faden einer ebenso richtigen als treuge-
r die neuere Musik so fatalen Schlusse,
in könnte. Seiner persönlichen Bedenken
rr Riehl vor einem Publikum, welchem
ein schon die Haut schaudert, da bis jetzt
nnte, die Leute darüber aufzuklären, daß
eine Art der Erkenntniß handele,
intuitive (anschauende) Erkenntniß-
dem naiven Kunstproduziren ein reflek-
halten, gerade so unsinnig ist, als
imentale Erkenntniß entgegenstellen
uf solcher Basis öffentliche Vor-
r, welche bei „Reflektiren",
eln, auf das Nachdenken

velle „die Hochschule der Demuth“ that. Ein schöner,
Titel, welcher nach unserer Empfindung bereits als Motto
freundlichen Buche vorgedruckt sein dürfte!

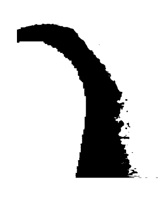
Herr Riehl mußte es leider für vortheilhaft finden
Zeit aus seinem zuletzt mit empfehlendem Anstande ein
Idyll-Refugium hervorzubrechen, um allerhand kleinliche
haften Unfug anzurichten. Sind es wirklich seine Besorgniss
Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen liest
Genaueste studirt haben soll, oder ist es ein chronisch wi
Ärger über sein Verunglücken als öffentlicher Komponi
Haus“, was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Ge
zu Zeiten wieder auf das Feld der Musik treibt? Gewiß
es nicht lassen zu können, aus der Schule der musikalis
dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmuth
welcher mit der Impotenz sich nicht abgeben will. So be
ihn neuerdings z. B., daß die Musiker zu viel Fertigkei
Instrumenten erlangt haben, und bedauert, daß sie dadu
guten Komponisten, wie Beethoven, welcher noch die C moll-
so geschrieben habe, daß man sie im Riehl'schen Idyll herur

en, dagegen mit Vorliebe in Bildergallerien und Lesemuseen, wo
vermöge „harmloser“ Vergleiche und Analogien uns immer wieder
freundlichen Rath ertheilt, gegen alles Große, in der Kunst —
gewiß auch im Leben —, möglichst mistrauisch zu sein. Für die
sik hat er es auf die Naivetät abgesehen, und muß es bedauern,
die neueren Komponisten, von Weber an, reflektirte Musik
chrieben haben, in welchem Bedünken er mit dem berühmten
ener Doktor Hanslick durchaus übereinstimmt. Eine Definition
es Begriffes einer „Naivetät“, welcher er eine „Reflexion“ gegen-
erstellt, erspart er uns, vermuthlich in der Annahme, daß hierfür be-
s Schiller gesorgt habe; diesen lesen nun aber unsere Kultur-
cher nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, daß sie seine berühmte
handlung über „naive und sentimentalische Dichtung“ insoweit irrig
Gedächtnisse bewahren, als sie dem dort definirten Naiven, welchem
bestimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuses
flektirtes (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. Da es nun sehr
nnt ist, daß mit Reflexion sehr Vieles, nur keine Kunst, vor Allem
e Musik zu Stande zu bringen ist, gelangen unsere harmlos idyl-
en Kritiker, an dem Leitfaden einer ebenso richtigen als treuge-
ten Prämisse, zu dem, für die neuere Musik so fatalen Schlusse,
an ihr unmöglich Etwas sein könnte. Seiner persönlichen Bedenken
über entäußert sich nun Herr Riehl vor einem Publikum, welchem
bem Worte „Reflexion“ allein schon die Haut schaudert, da bis jetzt
noch Niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, daß
sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntniß handele,
cher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntniß-
se gegenübersteht; daß somit dem naiven Kunstproduziren ein reflek-
ndes Musikmachen gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als
intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntniß entgegenstellen
wollen. Doch hält Herr Riehl auf solcher Basis öffentliche Vor-
ge, und erschreckt dadurch die Gemüther, welche bei „Reflektiren“,
n sie es nicht mit „Resigniren“ verwechseln, auf das Nachdenken

gerathen zu müssen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine so blühende Presse und ihre Organe gründlich erspart zu wert Nun gar sich denken zu sollen, daß die Musik, die man dem im Theater vorspielt, durch Nachdenken hervorgebracht n müßte da, wo harmlose Erheiterung doch der einzige Zweck eine wahre Kalamität erkennen lassen, gegen welche minde denken erweckt zu haben dem berühmten Kulturstudiosen imm großes Verdienst angerechnet werden dürfte.

Und doch scheint es sich hier um ein bisher unenthülltes G zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion Musik zu gebracht. Er hat nämlich, seitdem ihm der Verfall der deutsche in Folge des Aussterbens der von ihm studirten „Charakt ersichtlich geworden ist, darüber ernsthaft und ohne Spaß nach wie eine Musik zu schreiben wäre, welche dem Ärgerniß abh — er schrieb sie. Als er darüber bedenklich wurde, daß Menschen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, darauf, daß er im Ernste seines Vorhabens die „Naivetät" hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, diese seinen Na einzuschärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —



II.

Ferdinand Hiller.

(„Aus dem Tonleben unserer Zeit".)

Man wird die Bedeutung großer Kunstgenie's nie richtig beurtheilen
ien, wenn man sich entgehen läßt, daß die Grund= oder Unterlage
r praktischen Kunstausübung zuerst nur ein künstlerisches Hand=
k ist, welches Tausende erlernen, darin es zur Fertigkeit, ganz
beim Gewerk zur Meisterschaft bringen können, ohne deßwegen
rgend eine wesentliche Beziehung zu dem eigentlichen Kunstgenie,
nit der eigentlichen Kunst, der idealen, selbst nur in Berührung zu
n. Ganz besonders gilt das hier Gesagte von dem Musiker, der,
störend, bald erwünscht, in den Kreis bürgerlicher Beschäftigung
bürgerlichen Behagens hereintritt, hier gerufen, dort fortgescheucht,
iggängerisch, ohne Sinn für Geistesbildung, mit sehr geringer Ver=
ft, schwächlicher Verstandesbegabung, ja auffallend geringer Phan=
, eine Art von halbmenschlicher Existenz darstellt, welche sich
t drastisch in jenem so vorzüglich musikalischen Naturleben der
uner bis hart an die Grenze des menschlichen Thieres verliert.
sich der Halbgott dieses Halbmenschen bemächtigte, um mit ihm

stehung seines Werkes begründete. Wie unter der
vollsten Anarchie der modernen Kunstzustände aber d
lungen ist, sich zum Herren des Theaters zu machen,
minder dem gemeinen Musiker, nur durch Benutzung
artiger Umstände, sich obenan zu setzen, dem Kuns
werksgilden=Meisterschaft entgegenzustellen, und sich al
Besitzer der Musik zu gebärden. Der Unterschied
Empörungen liegt aber in der Verschiedenartigkeit des
von ihnen in Beschlag genommen wurde; der Min
Theater zu beherrschen, weil er dort eine betäubend
samkeit unmittelbar ausüben, und das Urtheil des
die dramatische Kunst irre leiten konnte; der Musiker
näher betrachten werden, mußte für sich den Konze
um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, sonde
Konventikel um sich versammelte, sich als Kunstgenie
Durch welche ganz besondere Eigenschaft der Musik
und Bethörung der verschiedenen lokalen Konventikel
nenten möglich wurde, gehört einer weiteren besonde
an; da wir es heute nur mit der gewissermaaßen sozia
des Musikers zu thun haben, begnügen wir uns blo
Mittel zu bezeichnen, welche der Musiker für seinen
— Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit

letzterer Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen, gerade als ob sie jene selbst auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiß wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von Alters herrührenden Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen, als Musikdirektoren oder Kapellmeister, liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nöthigen Musikstücke anzufertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel selbst seine schnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zusammensetzte) einen ganz vernünftigen praktischen Sinn hatte, ist für unsere Tage die thörige Konsequenz hervorgegangen, daß jeder Kapellmeister oder Musikdirektor, dessen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer musikalischer Kunstwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponisten gehalten werden muß, um der Bestallung durch die respektiven Comité's oder Intendanzen die nöthige Ehre zu machen. Welch' unermeßliches Unheil hierdurch andererseits über den Geist der Aufführung unserer wirklichen musikalischen Kunstlitteratur gekommen ist, da eben die Haupterforderniß schlichter, für ihre wichtige Aufgabe verständig gebildeter Dirigenten ganz außer Acht gelassen wurde, dieß nachzuweisen müssen wir ebenfalls einer besonderen Untersuchung überlassen, um wiederum zunächst nur die Konstatirung der physiognomischen Beschaffenheit des von uns gemeinten Musikers unserer Zeit festzuhalten. Was in Folge des soeben besprochenen Resultates zum bürgerlichen Fortkommen half, möglichste Berühmtheit auch als „Komponist", ward somit das Hauptaugenmerk, — wie diese Berühmtheit zu erreichen sei, die theils angenehm schmeichelnde, theils aber auch peinlich aufregende Hauptsorge des Musikers. Das Komponiren selbst ist zwar heut' zu Tage bald und leicht zu erlernen: aber so zu komponiren, daß darüber die Berühmt-

Nun aber kam eine ganz neue Gattung von
deren Mittel es erlaubte, die Sache höher zu treiben
Beispiele des Gelingens lagen vor; des seligen Meyerb
ließ nicht ruhig schlafen. Wir könnten mit einigen Ch
die Bemühungen eines solchen Musikers, um jeden
berühmt zu werden, zeichnen: doch dürfte es nicht rech
komischen Einzelheiten seiner Irrfahrten nach Berühm
lustigen zu wollen, was andererseits nicht ausbleiben w
Musiker, der vom zartesten Knabenalter an, mit ausdau
wachung aller irgend sich darbietender, und aus dem
Buche sehr leicht zu erkennender, hilfreicher Chancen b
Bahn der Berühmtheit getrieben wurde, ohne es je dur
künstlerische That zu einem wirklichen Erfolge zu bringe
letzt, das größere Ruhmestheater Frankreichs und Italie
das bescheidenere Auskunftsmittel seiner einfacheren de
genossen. Er wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, u
besonders der so weit verbreiteten und gelesenen Kö
wegen, für welche er bald einen besonderen Freund, den
Professor Bischoff, nachdem er ihm den Werth seiner
hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wu
hin eine mühselige Arbeit. Auch glaubte unser Musik
aufgeben zu können, um ganz besonders schnell berühm
er erhielt einen Ruf als Dirigent der italienischen Op

sein: er kehrte zurück, um nun zu versuchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wenigstens zum niederrheinischen Papst machen könnte. Er war auf dem besten Wege dazu, als er erfahren mußte, daß selbst der Niederrhein ihm noch nicht so ganz sicher sei: das Musikfestcomité war auf den Gedanken gekommen, seine Feste doch nicht lediglich zum Monopol der Lokalberühmtheit zu machen, und hatte eines Tages zu der Leitung eines solchen einen Anderen eingeladen. Dieser Andere war nun für unseren Musiker der allerfatalste Gegensatz: Jenem war von frühester Jugend an das Berühmtwerden so ganz von selbst und kinderleicht gekommen, daß der qualvoll vergebens darnach sich Abmühende in den rasendsten Ärger gerade über diese Entgegenstellung verfallen mußte. — Herr *Ferdinand Hiller*, der Verfasser des oben angezeigten Buches, ist es, dessen Leiden wir uns soeben vorführten: der mühelos, durch den Eigensinn der mit reichster Fülle gerade ihn begabenden Natur zur berauschendsten Berühmtheit gelangte Andere war *Franz Liszt*. Der Vorfall, von dem wir sprechen, ereignete sich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbruche seines Ärgers sich Herr F. Hiller, sonst so zahm und geschmeidig, bei dieser Gelegenheit verleiten ließ, werden wir bei näherer Beachtung seines Buches ersehen.

Für jetzt nur noch ein Wort zu Herrn „M. H.", welcher sich um uns das Verdienst erworben hat, durch einen in der Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 15. Nov. d. J.*) zu lesenden Artikel auf das Hiller'sche Buch aufmerksam zu machen, und da wir hieraus einige lehrreiche Wahrnehmungen gewinnen durften, unsere dankbare Beachtung auf sich gezogen hat. Wir wollen diese Verbindlichkeit durch einige Gegenbelehrungen unserer Seits zu erwidern suchen. — Im Betreff eines damals veröffentlichten und nun durch Wiederabdruck in dem angezeigten Buche desselben der Vergessenheit

*) (1867.)

eine von der breiten Mittelmäßigkeit vergötterte und sich
seitig vergötternde Clique aufzutreten, gegen eine Armee
die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt; keine K
Koribanten zu sagen, daß sie nur Lärm machen, um di
Götterkindes zu überlärmen; keine Kleinigkeit, der Se
heit in's Gesicht zu werfen, daß ihr Liszt nicht zu diri
und daß ihre Musik nur in Ausnahmsfällen Musik ist.
die Hiller damals eröffnete, hat heute schon ihre Frucht
viele von denen, die ihn damals am liebsten gesteinigt
heute seiner Meinung." —

Wem nun die genaue Physiognomie der hier berüh
und Umstände bekannt ist, der kann am Ende begreifen,
wie das hier Gedruckte, im Gespräche zwischen den H
und F. Hiller, wenn es vielleicht gilt einem soeben au
angelangten neuen Zöglinge der Kölner Musikschule
würdevoll streitbaren Lichte zu zeigen, geredet wird; au
Derartiges im ermuthigenden Briefverkehre unter einande
schrift gelangt, ist faßlich: daß es aber öffentlich gedruckt
wir nur daraus erklären, daß diese Herren von jener
Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt"
higende Wissen hegen, daß sie ganz und gar nicht er
wäre nur ein schwacher Trümmerrest einer solchen, vom K
in der großen Schlacht am Niederrhein besiegten Armee

dürfen, daß die Herren schon dießmal sehr überrascht davon sein werden, einen armen Versprengten aus der 1857er Niederlage plötzlich seine Stimme erheben zu hören: denn so sicher wähnten sich die Herren in ihrem stillen öffentlichen Verkehre, daß sie, über den verwunderlichen Erfolg ihrer Heldenthaten selbst erstaunt, nun auch finden zu dürfen glaubten, die That, welche solch' erstaunliche Erfolge bewirkte, müsse doch allermindestens von dem „Muthe" eingegeben gewesen sein, welchen der selige Marx den Musikern, somit sogar sich selbst, absprechen zu müssen vermeinte. Daß hierbei Herr M. H. Wuth mit Muth verwechselt, gewinnt somit einen Sinn. Einen Erfolg erlebten die Herren damals auch: der Geifer, zu welchem der Eifer sich in einem für semitische Sprachbedürfnisse organisirten Mundwerke so kräftig schnell umsetzt, ist durchaus widerwärtig; man weicht ihm aus, und wär's nur um seine Bekleidung davor zu bewahren.

Dennoch dürfte es einmal vorübergehend an der Zeit erscheinen um gewisser gemeinnütziger Zwecke, wie z. B. der Beleuchtung des heutigen deutschen Musikwesens willen, die rechte geiferdichte Tracht anzulegen, um mit diesen Herren ein Wort zu sprechen. Und so möchten wir für dießmal Herrn M. H. noch etwa folgende Verwarnungen und Belehrungen zukommen lassen. Vor allen Dingen muß man, wenn man die Kölner und die Augsburger Allgemeine Zeitung in der Weise zu seiner Verfügung hat, daß irgendwie günstige Berichte über thatsächliche Erfolge der Gegner stets wenigstens mit hämischen Bemerkungen der Redaktion begleitet werden, nicht die Ungereimtheit begehen, diesen Gegnern Berühmtheit durch Zeitungsreklame vorzuwerfen, ohne nicht zugleich nachzuweisen, welches mindestens jenen beiden verbreitetsten deutschen Zeitungen (wir nannten gut bekaunt nur sie) gleich stark gelesenes Blatt ihnen seit Dezennien zu Gebote stehe. Ferner: durch die Unbetheiligung des Gegners am großen Zeitungswesen muß man sich nicht zu der Unvorsichtigkeit verführen lassen, über Dinge zu schreiben, von denen man nichts versteht; oder, wenn das zu Schreibende von Solchen eingegeben wird,

Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel,
rechten Taktschlag, seine gediegene Art zu komponiren;
viele Mitglieder von Gesangvereinen interessiren zu sel
von der „Zerstörung Jerusalems", den „Psalmen" 1
welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der
druckt lesen kann: diese Freude darf man dem Einen wi
bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichk
gleichen großen Dingen zu reden; davon sagt sich's lei
denkt sich Der, der es liest? Auch setze Herr M. H. i
Betreff seines Gedächtnisses nicht in Verlegenheit: z. B.

„Erinnert sich der Leser, daß er im Verfasser d
einen tiefen Kenner und Meister seiner Kunst vor sich h

Diese Frage erregt die Verlegenheit, daß man en
F. Hiller gar nicht kennt, oder, wenn man ihn kennt, v
Herr M. H. meint, keine Erinnerung haben kann. A
schädliche Schwächen für den Fall, daß solch' ein Ela
näher in Betrachtung gezogen wird, wogegen dann der Verf
darauf rechnen müßte, daß dieß nicht geschehe. Es gesch
einmal und wird wieder geschehen, wenn erneuete Veranla
Deßhalb rathen wir denn auch schließlich, daß es imm
besten sein dürfte, Herrn F. Hiller, wenn denn doch d

schon bei näherer Beleuchtung des vorliegenden Buches hierzu willkommene Veranlassung geboten sein wird. Nur — den Grund nannten wir — vermeide Herr M. H. den Eifer, rede keine Unwahrheiten nach, setze sich nicht auf das hohe Pferd und versteige sich nicht gar etwa in das Dithyrambische, wo dann das mit zärtlichem Seitenblicke auf den Kölner Freund angezogene „Götterkind" dem tumultuarischen „Koribanten" Liszt gegenüber sich ganz erstaunlich lächerlich ausnehmen muß. So etwas geht nicht, selbst nicht im heutigen musikalischen Deutschland. — Und nun zur Sache, dem litterarischen Objekt!

Dieses, ein Buch von zwei Bänden, näher betrachtend, finden ir, daß es Feuilleton-Geschwätze ist, über das wir nichts zu sagen ben, welches wir aber dem Leser aus vielen Gründen zur Durchsicht, rn W. H. Riehl aber im Besonderen zur kulturhistorischen udie empfehlen, und zwar letzteres wegen der verschiedenen feinen arren, die der Verfasser darin bei Rossini raucht. —

Eine Erinnerung an R

Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris,
Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zum
talsätze, in der Form eines Konzertes auf. Die Tages
gegen ein größtentheils feindseliges Aufsehen; bald d
auch ein angebliches Witzwort Rossini's. Dessen Fr
dante sollte für meine Musik Partei ergriffen haben
diesen Rossini beim Dîner dadurch zurecht gewiese
von einem Fische nur die Sauce servirte, mit dem
bloße Zuthat gezieme Dem, der sich aus dem eigentliche
aus der Melodie in der Musik, nichts mache.

Mir war über Rossini's bedenkliche Nachsicht
ungewählte Gesellschaft seines allabendlich stark bes
mancherlei Uneinladendes berichtet worden; ich glaubt
welche namentlich auch in deutschen Blättern große F
durchaus nicht für unwahr halten zu müssen. Keine
anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des M
Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon
Schreiben an einen Zeitungsredakteur sich gegen d
blague", wie er es nannte, sehr ausdrücklich zu ver

Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Dieses Schreiben ward auf Rossini's Wunsch in dem bestimmten Blatt veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

Ich fand mich durch dieses Benehmen Rossini's veranlaßt, bei diesem mich zu einem Besuche zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von Neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längeren Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, selbst so lange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage sei, durch theils unverständige, theils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften, zu einer Verwirrung selbst Wohlmeinender über mich Anlaß geworden zu sein, welche ich am geeignetsten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergäbe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal, und zürne Niemandem, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen, daß ich Grund habe, auch der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eigenen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete, daß er mir seine bisher gehegte Meinung mittheilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité“, äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose“. Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können; alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu

daß er unter die schönen Gespenster unserer Oper

könnte. Deßhalb denn auch sein Protest.

Hiermit, und durch die heitere, doch ernstlich w
in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte
des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen
mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet n

Habe ich ihn seit jenem Besuche nicht wieder gesel
doch noch Erinnerungen an ihn geblieben.

Zu einer französischen Prosa-Übersetzung mehrerer
dichtungen arbeitete ich ein Vorwort aus, in welchem
sichtliche Darstellung der in meinen verschiedenen Kun
wickelten Gedanken, namentlich über das Verhältniß
Dichtkunst, aufzeichnete. Bei der Beurtheilung der neuer
Opernmusik leiteten mich hierin namentlich die so be
eigenste Erfahrung begründeten Mittheilungen un
Rossini's aus dem oben angeführten Gespräche. Gera
meiner Abhandlung ward zu einer andauernden, bis a
Tag unterhaltenen Agitation der Pariser musikalische
mich hervorgezogen. Ich erfuhr, daß der greise Me
Hause fortgesetzt mit Berichten und Vorstellungen gegen
lichen Angriffe auf ihn belagert war; der Erfolg zeigt
gelang, ihn zu einer, von jenen ersichtlich gewünschten, (

nichts thun zu wollen, wodurch neuen Misverständnissen Nahrung gegeben werden dürfte; sehe Rossini nicht in seiner eigenen Weise auch hierin klar, so werde ich unmöglich in meiner Weise ihm Klarheit verschaffen können. Nach der Katastrophe, welche im Frühjahre 1861 bei seiner Pariser Aufführung meinen „Tannhäuser" betroffen, bat mich auch Liszt*), welcher kurze Zeit darauf nach Paris kam und öfter freundschaftlich mit Rossini verkehrte, diesem, der allem mir feindseligen Andringen gegenüber sich immer doch freundlich standhaft gehalten habe, durch einen Besuch auch die letzte etwa ihm erregte Wolke in meinem Betreff zu zerstreuen. Auch jetzt fühlte ich, daß es nicht an der Zeit sei, durch äußerliche Bezeugungen tiefer liegende Mißstände beseitigen zu wollen, und jedenfalls blieb es mir zuwider, hier wie dort Veranlassung zu irrigen Deutungen zu geben. Nach Liszt's Abreise überschickte mir Rossini aus Passy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlassenen Partituren meines Freundes, und ließ hierbei mir sagen, daß er gern selbst persönlich diese überbracht hätte, wenn sein übles Befinden ihn jetzt nicht an seine Wohnung fesselte. Und selbst jetzt noch blieb ich bei meinem früheren Entschlusse. Ich verließ Paris ohne Rossini wieder aufgesucht zu haben, und nahm es somit über mich,

---

*) Beiläufig sei hier, zur weiteren Berichtigung neuester Erfindungen auf Rechnung Rossini's, erwähnt, daß Liszt mir bereits vor vielen Jahren erzählte: er habe, als er einst eine seiner frühesten, stark exzentrischen Jugendkompositionen dem Meister vorgelegt, von diesem die ergötzliche Belobung erhalten: das Chaos sei ihm noch besser gelungen als Haydn. Es zeugt nun von wenig Verehrung, wohl aber von einem sehr ungebildeten Geschmack, diesen wirklich geistvollen Scherz Rossini's, wie dieß eben neuerdings an dieser Stelle geschah, dahin zu verderben, daß dem Meister die Platitüde untergelegt wird, gesagt zu haben: das Haydn'sche Chaos gefalle ihm besser, wobei außerdem die Wiederholung des so oft verbrauchten Witzes mit dem „l'autre me plait davantage" unehrerbietigerweise dem Gefeierten noch zur Last gelegt wird. Daß die Anekdote aus der frühesten Jugendzeit Liszt's in dessen letzte „Abbé"-Zeit versetzt wurde, gehört schließlich zu den das Andenken Rossini's so übel behandelnden Leichtfertigkeiten, welche, wenn sie unberichtigt blieben, den ehrwürdigen Meister, welcher Liszt stets mit Freundschaft und wirklicher Hochachtung ergeben war, leicht einer sehr bedenklichen Duplizität schuldig erscheinen lassen könnten.

den Selbstvorwurf wegen meines schwierig zu beurtheilende
gegen den von mir so wahrhaft verehrten Mann zu ertra

Später erfuhr ich zufällig: ein deutsches Musikblatt („
Musik“) habe um jene Zeit einen Bericht über einen l
gebracht, welchen ich, nach dem Durchfall meines „Tan
Sinne eines verspäteten „pater peccavi“ Rossini abzusta
gehalten. Auch in diesem Berichte war dem greisen Meister
Antwort zuertheilt worden; auf meine Versicherung, daß
nicht alle Größen der Vergangenheit niederzureißen g
habe nämlich Rossini mit feinem Lächeln erwidert: „Ja,
Wagner, wenn Sie das könnten!“

Ich hatte nun zwar wenig Aussicht, auch diese ne
von Rossini selbst dementirt zu sehen, da nach früher ge
fahrung gewiß dafür gesorgt war, daß ihm jetzt dergleiche
Rechnung laufende Geschichtchen nicht mehr bekannt würde
fühlte auch ich bisher mich nicht veranlaßt, hierin etwa fü
leumdeten, welcher in meinen Augen offenbar Rossini war,
Da nach dem kürzlich erfolgten Dahinscheiden des Meister
von allen Seiten Neigungen zur Veröffentlichung bio
Skizzen über ihn kundgeben, und, wie ich leider wahrnehm
allen Dingen mit dem Eifer geschieht, allerhand Geschichte
welche der Todte nun nicht mehr protestiren kann, mit gu
anzubringen, so glaube ich meine wahre Verehrung des
für jetzt nicht besser bezeugen zu können, als indem ich
Mittheilung meiner Erfahrungen im Betreff der Glaubwür
von Rossini berichteten Anekdoten zur historischen Würdigu
Berichte beitrage.

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privat
gehörte, und hierin mit der sorglosen Nachsichtigkeit des heiter
tikers nach allen Seiten hin sich benommen zu haben sch
der Geschichte wohl in keiner falscheren Gestalt überliefert we
wenn er, einerseits, zum Heros der Kunst gestempelt, and

zum leichtfertigen Witzmacher herabgewürdigt wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unseres heutigen, so sich nennenden „unparteiischen" Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurtheilt werden, wenn eine geistvolle Kulturgeschichte unseres bisher verlaufenen Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Kultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschrittes beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zartsinnigen Kultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unserer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werthe, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigenthümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossini's etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurtheilt werden, welche er gegen Diejenigen that, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermuthlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigenthümlichen Werthe zu erkennen und zu beurtheilen sein; was diesem Werthe an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publikum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen theilzunehmen.

Bis der berufene Kunsthistoriker hierfür sich findet, mögen denn wenigstens die Beiträge zur Berichtigung der Späße nicht unbeachtet bleiben, welche gegenwärtig, als Schmutz statt der Blumen, in das offene Grab des Verewigten gestreut werden.



IV.

Eduard Devrient.

„Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Barthol

Ein sonderbares Buch, welches seine Entstehung augenschein einer Übereilung verdankt, obwohl die Erinnerungen an den hin geschiedenen Freund des Verfassers wiederum etwas spät kommen un jedenfalls zur rechten Zeit einen besseren Effekt gemacht hätten.

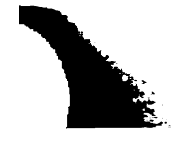
Wäre dieses Elaborat nämlich kurz nach dem Tode Mendelssohn erschienen, so würde vom Leser in der ersten Ergriffenheit eben n der gute Wille, der bei dieser Abfassung mindestens im Betreff d Gegenstandes unverkennbar vorgeherrscht, zur Beachtung gekommen s wogegen das Buch als solches füglich übersehen worden, und d etwas zu korrekte Handlungsdienerdeutsch, in welchem es abgefaßt i nicht sonderlich aufgefallen wäre. Nach ein und zwanzig Jahren d Pflege theurer Erinnerungen hätten diese nun aber wohl um ein schrift- und druck-würdiger abgefaßt sein sollen, und wir müssen d halb auf eine aufregende Veranlassung schließen, welche mit einer A von Plötzlichkeit den Verfasser zu der Herausgabe dieser „Erinnerungen" bestimmte. Hiervon findet man nun wiederum keine rechte Spur i dem Buche selbst, und wir müssen deßhalb auf allerhand eigenthümlich Vermuthungen verfallen.

Vielleicht leitet uns hierbei das ersichtliche Bemühen des Autor

seinem frühe dahingeschiedenen Freunde Mendelssohn eine vorzügliche Bestimmung zum dramatischen Komponisten zuzusprechen; da dieses nicht leicht war, weil in Wahrheit Mendelssohn zur Erfüllung einer solchen Bestimmung nicht gelangt ist, tritt Herr Devrient nun mit einer glücklichen Reihe von Erinnerungen ein, aus welchen uns klar gemacht wird, daß er eigentlich der dramatische Genius seines Freundes war, an welchen dieser sich auch jederzeit in der ihn peinigenden dramatischen Frage um Rathertheilung wendete. Sehr belehrend ist es nun zu ersehen, wie trotz dieses stets bereiten Rathes, und trotz jener unläugbaren Bestimmung, so glücklich vertheilt unter die beiden Freunde, es zu der so heiß ersehnten Oper nicht kommen sollte. Da im Ganzen aber mit der Darstellung selbst auch dieses sonderbar unproduktiven Verhältnisses der vorzügliche Beruf Mendelssohn's bewiesen werden soll, so dürfen wir einsehen, daß dieses Kunststück nur durch eine höchst fesselnde Dialektik und bestechende Stylistik hätte gelingen können; eine solche Verwendung seiner geistigen Kräfte versagte sich nun aber Herr Devrient, woran, wie zu vermuthen wäre, die offenbare Übereilung, zu welcher ihn ein leidenschaftlicher Entschluß drängte, die Schuld getragen haben mag. Welches die Veranlassung zu diesem unverkennbar übereifrigen Angriffe der vorliegenden Erinnerungsausarbeitung gewesen sein mag, ob der Unmuth über die Erfolge Offenbach's oder etwas Anderes, wünschen wir hier nicht zu untersuchen, können jedoch auf eine große Lauterkeit der Motive nicht schließen, da hingegen die gute, einfach edle Sprache einer Berichtigung, welche Frau Therese Marx zum Schutze des in diesen „Erinnerungen", wie sie vermeint, entstellten Andenkens ihres verstorbenen Gemahls abgefaßt und veröffentlicht, in uns sogleich die entgegengesetzte Überzeugung von der wahrhaftigsten Reinheit der hierzu sie veranlassenden Beweggründe erweckt hat. Demnach wollen wir hier nur unser Bedauern darüber aussprechen, daß einmal wieder ein Buch, welches seinem Gegenstande nach genügend interessirt, um mannigfach gelesen zu werden, namentlich wohl in Berlin, in einem so würdelosen Styl

abgefaßt ist, daß, wenn die hierin sich kundgebende Verhunz
deutschen Sprache so unbeachtet und ungerügt, wie dieses geg
auch diesem Buche wiederum gestattet ist, fortfährt es sich
zu machen, der gänzliche, wirklich skandalöse Verfall unserer S
zu befürchten steht. Wir fühlen uns daher gedrängt, mit dem
den, statt einer Kritik dieser „Erinnerungen" selbst, nur einen
der beim Durchlesen dieses Buches von uns angemerkten
lässigungen und Entstellungen der deutschen Sprache zu ge
welchen sie von dem Erinnerungsvollen abgefaßt, und dem A
seines berühmten Freundes nach ein und zwanzigjähriger
wahrung nachgeworfen werden.

Daß sich die aus schlechten Zeitungen endlich auch in die
litteratur eingedrungenen, bereits ganz gebräuchlich gewordene
stümmelungen der Wörter, namentlich der Zeitwörter, auch
„Erinnerungen" des Herrn Devrient zutraulich eingebürgert haben
man mit dem ersten Blicke. „Vorragend" (S. 4, 94 u. a. O
hervorragend; „üben, Übung" statt: ausüben, einüben, E
u. s. w. (S. 33, 48, 60 u. a. O.); „fürchten" statt: befürchten
u. a. O.); „drohen" statt: androhen, bedrohen (S. 48 u. a.);
statt: bewirken (S. 42 u. a.); „ändern" statt: verändern
u. a.); „Dringen" statt: Andringen (S. 212); „merklich" st
merklich (S. 238, 266 u. a.); „hindern, Hinderung" statt: ver
Verhinderung oder Hinderniß (S. 32 u. v. a. O.); „geladen
eingeladen; vor Allem aber „sammeln" für: versammeln, fi
Verfasser sehr beliebt; das letztere wird z. B. regelmäßig ang
wenn ein Orchester (S. 13), eine „Zahl (statt: Anzahl) v
gliedern" (S. 19), ein Chor (S. 227), oder gar ein „Tra
(S. 287), nach Devrient's Ausdruck, „gesammelt werden" oder au
sammeln", was dann immer eine nun eintretende Andacht,
nicht gar etwas einer Geldkollekte ähnliches zu erwarten w
— Da gegenwärtig, namentlich von dem Publikum der Leser
interessanter Künstlerbücher, wohl nur Das beachtet zu werden



was man schon von selbst versteht, also das eigentliche „Selbstverständliche", so macht der Unfug, welchen solche Wortverstümmelungen anrichten, gewiß auch einen zu wenig störenden Eindruck, als daß im Betreff der „Erinnerungen" des Herrn Devrient davon erst viel zu reden sein dürfte. Lehrreicher für die Beurtheilung der vorliegenden Stylart sind dagegen die Fälle sinnloser, eigentlich unsinniger Anwendung, Verdrehung und Zusammenfügung von an sich unauffälligen oder unverstümmelt gelassenen Worten, wodurch im Allgemeinen für den tiefen Grad der Bildung der Verfasser Zeugniß abgelegt, im Besonderen aber für eine normale und gesunde Auffassung des Geschriebenen von Seiten des Lesers Unverständliches und Irreleitendes gegeben wird. Hiervon nun folgende Beispiele.

(S. 5) Die „Herausgabe" u. s. w. „unternahm eine Ausdehnung". — (S. 12) „Die Musik war" u. s. w. „die komischen Momente benutzend". — (S. 14) „gemüthwarm", etwa wie: gemüthweich. — (S. 16) Ein „verpflichteter Einfluß". — (S. 18) Ein „nichtsverlierendes Gedächtniß" für: ein Gedächtniß aus welchem es nichts verliert. Ebendaselbst: „mir machte sie seinen Beruf überzeugend", statt: sie überzeugte mich von seinem Berufe. — (S. 29) „Der verständnißvolle Ausdruck der singenden Personen", statt: der (vermuthlich dramatische) Verstand, welchen er in der Wahl des Ausdruckes für die singenden Personen zeigte; denn „verständnißvoll" ist das Verstehende, nicht das „Zuverstehende". — (S. 30) „bewahrenswerthe Melodien". Vor was sind diese zu „bewahren"? — (S. 33) „Recht von Herzen gefiel die Oper nicht". Man liebt etwas von Herzen, aber nichts kann uns von Herzen gefallen. Hierzu (S. 40): Dieses „machte ihn Felix sehr lieb" (Nähmamselldeutsch). — Ebendaselbst: „Ein sehr musikalisch begabter Student"; warum nicht gleich österreichisch: „Sehr ein musikalisch begabter Student"? — (S. 35) „Offenbar zeigte dies Charakterstück den klärenden Wendepunkt in Felix' Compositionsvermögen". Ein Vermögen mit einem Wendepunkte, und noch dazu einem klärenden? Offenbares Ladendienerdeutsch!

— Ebendaselbst: „Seine charakteristische Kraft" (soll vermuthlich heißen: seine kräftige Fähigkeit zu musikalischem Charakterisiren?) „war in einem gewaltigen Entwickelungs sprunge erstaunlich gewachsen!" Vermuthlich: durch einen Sprung, welchen er in seiner Entwickelung gemacht, war diese Fähigkeit erstarkt? Denn ein Sprung kann, außer dem was sonst noch dadurch zu erreichen ist, stärken (etwa die Muskeln), nicht aber allgemein wachsen machen. Ein anderes Mal (S. 3[illegible]) hat „Felix' Entwickelung einen auffallenden Ruck bekommen", an welchem noch dazu B. Marx „Antheil hatte". Vermuthlich hatte dieser beigetragen (Beitrag und Antheil sind aber verschieden), und zwar zu irgend einem förderlichen Vorgange in jener Entwickelung, gewiß aber nicht zu einem „Rucke" (Handlangerdeutsch) derselben, denn eine Entwickelung rückt nicht, eben weil sie sich ent=wickelt. — (S. „Das leise Gefühl" statt: das zarte Gefühl. Man sagt: ein leises Gehör, weil dieses das Leise vernimmt. — (S. 36) Ein „Durchbruch der Selbstständigkeit". Eine Selbstständigkeit „bricht" weder durch noch hervor (wiewohl das Letztere immerhin deutscher wäre), sondern sie tritt hervor, einfach, ohne alles Brechen. Der Verfasser liebt aber den „Durchbruch" sehr, wie er diesen auch wiederholentlich (z. B. S. 189) an Felix wahrnimmt; allerdings mag er ihn gern dem „Durchfall" vorziehen, mit welchem jener eine bedenkliche Verwandtschaft aufzeigt. — Ebendaselbst: „Er suchte seinen Lehrer zu begüten", statt: begütigen; etwa wie „beruhen" statt: beruhigen. — (S. 38) „Dieser Umgang reichte nicht in den Salon des Hauses". Doch wenigstens, wenn einmal ein Umgang „reichen" soll, dann „bis" in den Salon? Immerhin finden wir dieses Verbum verständlicher in: „Reich' mir die Hand, mein Leben!" angewendet. — (S. 41) Professor Gans „dominirte mit seiner breiten Sprache das Gespräch". Der Eifer eines anderen Hausgastes „unterhielt die Unterhaltung". — (S. 42) „entsteht" eine „dramatische Behandlung", namentlich durch die Hilfe „einschlagender Chöre", und „dieß Alles wirkte Staunen". — (S. 46) „Ich war jung genug, daß" statt: „um"; worauf über

haupt ein merkwürdig konstruirter Satz folgt, welcher nachzulesen sein dürfte. — (S. 47) „In solchem Spaß gipfelte bei ihm Zärtlichkeit" u. s. w. Ebendaselbst: „Erfindungskraft für den Eindruck" (?). — (S. 48) „Unsre Gesangsübungen" (jedenfalls Solfeggien u. dgl. unter der Leitung eines Gesanglehrers? — Nein) „der Bach'schen Passion" (hm!) „nahmen" (was?) „weiteren Fortgang". (Vermuthlich dem Diensttagebuche der alten Aufwärterin der Singakademie entnommen.) Ebendaselbst: „ein so weltfremdes Werk". Weniger poetisch, aber sinnvoller wäre: ein unserer Zeit so entfremdetes Werk. Aber das ist für den Schwung des Devrient'schen Ausdruckes zu verständlich. Auch (S. 49): das Berliner „Herkommen aus den Angeln heben" ist mindestens Hamletisch zu denken, da es doch unmöglich der Handwerkersprache entnommen sein kann, was übrigens auch wiederum denkbar wäre. — (S. 55) „wo er auf einem Sopha niedersaß" statt: sich niedersetzte — (S. 63) „Er hat in seinem Leben kein Meisterstück der Direktion geliefert, als" (für: wie) „dieses"; jetzt nur noch: „allein", um über des Verfassers Gesinnung eine vermuthlich unwillkommene Klarheit aufkommen zu lassen. — (S. 64) … „vorausempfunden, daß es nöthig ist, den Taktstock zu brauchen". — (S. 65) „Musik der Neuzeit", vermuthlich entsprechend der „Altzeit", wie „Neustadt" einer „Altstadt". Ebendaselbst: … Stimmklang hochgebildeter Dilettanten". Niedriggebildetes …sentendeutsch! — (S. 66) „In dem Bildungskreise Berlins", ungefähr wie: in der Kleidungsherberge, statt: Schneiderherberge. Auch war eine „Aufführung" „überfüllt". — (S. 68) „Mendelssohn hat den tiefsinnigsten Komponisten wieder in lebendige Geltung gesetzt". Dann sollte er, ebendaselbst, „seinem Vater erweisen" (etwa: sich dankbar oder dergl.? Nein! Sondern:) „daß" u. w. Also: er sollte ihm beweisen. „Erweisen" kommt noch öfter (z. B. S. 94 u. a. a. O.), scheint also den Verf. sehr hübsch zu dünken. — (S. 69) „seine notenmäßige Auffassung". Er faßt … nach Art der Noten auf? — Ebendaselbst: „Zur Stelle nach-

spielen". Er holt also nach, was er bei einer Stelle zu sp
gessen hatte? — (S. 72) Einen „dunklen Punkt hatten di
nisse genährt". Der Verfasser kennt demnach eine Na
Punkte? — (S. 73) „Eine Äußerung, die ihm gegen de
ging" (Kutscherdeutsch), „konnte ihn ganz abwendig mache
wem? Etwa von der „Äußerung"? Oder so allgemeinhin a
— (S. 76) „Gefallsames". Höchst neu; bedeutet vermuth
bloßes Gefallen Berechnetes? Somit könnte man, dem entg
auch etwas „Durchfallsames" schreiben? — (S. 91) „Mir k
bedeutende dramatische Beruf des Komponisten aus jed
Ein Beruf kann nicht klingen, selbst nicht Herrn D. erklin
leicht aber der Anruf des Operntext verlangenden Felix? —
„Er verlangte, ich sollte mich dispensiren lassen vom Ho
Judendeutsch, statt: mich vom Hofkonzerte dispensiren lasse
94) Ein „von Freundestheilnahme getragener Verlauf"
„eines Festes". — (S. 96) „Seine Pflichten für die Oper"
„für etwas" ist überhaupt sehr beliebt. (Vergl. S. 228
(S. 112) „Er lenkte nach Deutschland", nicht einmal „
„um"; sondern einfach: „er lenkte", ungefähr wie in: „de
denkt" u. s. w. — (S. 144) „Ein ausgedehntes Personal"
muthlich durch die Folter). — (S. 145) Eine „Einrichtu
„eingewöhnt". — (S. 164) „Mendelssohn-Briefe", wie: „
Texte". — (S. 215) „Unnachlaßliche Energie" scheint eine
welche im Mendelssohn'schen Nachlaß nicht aufgefunden w
(S. 216) „Er versprach, über sein Vermögen zu" (was? —
„thun". — (S. 217) Es war „wenig mit ihm aufzustelle
muthlich: Theatercoulissen?) — Ebendaselbst: „Felix war n
Farbe herausgegangen". Dieß läßt auf einen sonst
uns unbekannt gebliebenen Auftritt schließen. — (S. 218)
werk", nach der Analogie von: Machwerk. — Ebendaselbst: di
schubsabsichten Tieck's" nach dem Begriff von „Schubsmaßre
konstruirt; gewiß meint aber der Verfasser „Aufschiebungsabs

immerhin hübsch! — (S. 219) „die wörtliche Verständlichkeit". Vermuthlich die Eigenschaft eines Gedichtes, welches gemäß dieser wörtlich, nicht allegorisch zu verstehen ist? Bleibt aber unverständlich, örtlich wie unwörtlich. — (S. 222, auch 224) „Verlebendigung", is „Belebung" und „Veranschaulichung" sinnreich komponirt: „Verrblichung" finden wir dagegen nicht. — (S. 224) Der Verfasser ist n einen Rausch der Erhabenheit" versetzt; hiergegen läßt sich nicht el sagen, da wir diesen Zustand nicht kennen, wogegen Herr D., ner eigenen Versicherung nach, sich persönlich darin befunden hat. - (S. 226) „Vornahmen des Winters", statt: Unternehmungen r den Winter. — (S. 243) wird Felix „komplett berlinscheu", — ch „n a h m er unsere Sorgen wie seine eigenen". Wo that er sie ı? — (S. 244) „Überkommt" den Verfasser „eine Überzeugung". — ;. 258) „Wenn man dieß Drängen um einen Operntext ü b e r e h t". Gern übersehen wir dieses, um es, namentlich von dem Verf. rgestellt, nicht überb l i c k e n zu müssen. — (S. 264) „traf" der erf. „ein Gewandhauskonzert", man erfährt nicht, ob auf dem Schießınd, oder in der Lotterie? Leid thut es uns nur um die „neunte ymphonie", welche er „darin" ebenfalls „traf". — (S. 266) „Obıon ich mich schon" ist vermuthlich der leidenschaftlichen Übereilung s sich erinnernden Verfassers nachzusehen. — (S. 267) „kompobel". Kaufmannsdeutsch, unverständlich nach „kompatibel" gebildet. - (S. 276) „Wir sahen ihn viel in u n s e r e m Hause oder in beun d e t e n" (vermuthlich: anderen Häusern?) — (S. 277) „Die er k ü r z u n g von zwei englischen Musikern" scheint (wie zuvor i dem „ausgedehnten Personale") auf eine grausame Verstümmelung deuten, von welcher wir durch Kriminalakten keine Kenntniß erlten haben. Hieran dürfte sich das sehr Bedenkliche schließen, was ıon (S. 38) im Betreff des Erscheinens von B. Marx im Mendelshnischen Hause berichtet wird, wo es heißt: „trotz des ungelenken e n e h m e n s seiner untersetzten Gestalt, seiner kurzen Pantalons ıd großen Schuhe". Ist es nämlich vonvornherein auffallend,

daß eine „Gestalt“ ein „Benehmen“ haben soll, so können wir im Betreff der Pantalons und der Schuhe einzig vermuthen, daß Verfasser hier „Benehmen“ in einem ganz anderen Sinne meint, allerdings das Epitheton „ungelenk“ es zuerst voraussetzen Beim Erscheinen in einem fremden Hause kann uns nämlich recht lich die Befangenheit, die Scheu, die Sorge u. s. w. benom werden, und es könnte ein Akt des „Benehmens“ dieser Gemüth stände zu denken sein; durch eine solche Annahme der Bedeutung auffälligen Wortes würde nun aber wiederum dem Satze eine Be tung gegeben werden, welche auf eine recht unschickliche Behand des verstorbenen Marx in dem gewiß höchst wohlanständigen Mend sohn'schen Hause schließen ließe. Jedenfalls ist es fatal, daß Verfasser dieser „Erinnerungen“ durch seine sonderbaren Ausdrück solcher Zweideutigkeit Veranlassung gab, und es zeugt dafür, daß nicht gut ist, wenn ein Theaterdirektor nichts Anderes als etwa wie nur von ihm selbst beeinflußte Theaterjournale liest; denn sein S gewinnt dadurch nicht einmal die Sicherheit, welche zur Schilder der Vorgänge in einem reichen jüdischen Bankierhause genügt.

Wenden wir uns aber nun, wenn dieser Auszug Devrient'sch Styleigenthümlichkeiten (wir versichern, daß wir eben nur einen Au zug aus den von uns gemachten Notationen geben!) nicht schon ü die Gebühr ermüdet und verdrossen haben sollte, schließlich noch einer Auswahl solcher Stellen, welche uns die Besonderheit und U verständlichkeit der ganzen Satzbildung des Verfassers erkennen la lassen. — Hier bemerken wir nun zunächst, welchen großen Scha der, an und für sich durch falsche Verwendung von Worten so erschwerten Verständlichkeit der Phrasen, noch die sonderbare In punktation des Verfassers zufügt. Das Komma wendet er sehr gerne, das Kolon jedoch mit großer Vorliebe, aber nur am fals Orte an. So z. B. (S. 229) in dem Satze: „er hatte ihm die E erzeigt: ihn in den Orden“ u. s. w. „aufzunehmen“. — Auch „und“ läßt Herr D. gern aus, vorzüglich da, wo es durchaus

wendig ist. Z. B. (S. 275): „Felix ging an den Rhein zu den Musikfesten", (und? — nein, einfach:) „wieder zurück nach Leipzig, den Elias fertig zu machen, den er" u. s. w. — Alle die mit dem Vorangehenden bezeichneten Styl-Sonderbarkeiten des Verfassers bilden nun aber in ihrem recht unbefangenen Zusammenwirken folgende Sätze, welche wir ebenfalls aus den vielen von uns angemerkten auf das Gerathewohl ausziehen.

Seite 189: „Der Vorsatz, den jeder gutgeartete Mensch vom Grabe eines verehrten Todten mitnimmt: in seinem Sinne fortzuleben, mußte bei Felix um so entschiedener in dem Gedächtniß seines Vaters" (der Verstorbene hat also noch ein „Gedächtniß") „zur Herrschaft kommen, und" (dem vorangehenden „um so" ist demnach das entsprechende „als" abgeschnitten) „die Überzeugung, daß er nur durch Erfüllung des väterlichen Wunsches den neuen gemüthlichen Anhaltspunkt" (also nicht einen Anhaltspunkt für sein Gemüth, — immerhin schlecht! — sondern einen wirklich gemüthvollen Anhaltspunkt?) „für sein Leben gewinnen könne, kam in den zehn Tagen, die er noch im Trauerhaus weilte" (statt: verweilte), „bei ihm" (vermuthlich in der Gegend wo das Gemüth sitzt?) „zum Durchbruch", womit denn zweimal in diesem Satze es zu etwas „kommt", nämlich einmal zur „Herrschaft", und schließlich zu dem so sehr beliebten „Durchbruch". — Diese selbe Seite (auf welcher Felix gelegentlich auch seinen Jugendfreund David für das Orchester „anwirbt") giebt uns zu lesen: „der Verlauf des Winters brachte dem Gewandhauspublikum überraschende Kunstgenüsse, in theils dort noch nicht aufgeführten Werken, theils in neuer Auffassung und immer auf's Feinste ausgefeilter Aufführung schon bekannter". Daß Kunstgenüsse in Werken, etwa wie Gefrorenes in Eisbechern, gebracht werden, ist nicht minder seltsam, als das verlegene Spiel der Partikelnstellung sonderbar graziös. — Dann (S. 192): „Er opferte dafür einen Reiseplan in die Schweiz und das Seebad in Genua" (wahrscheinlich auf? oder so schlechtweg, wie Abraham seinen Sohn Isaak dem

Herrn opferte?). „Vergolten wurde ihm dieß Opfer nicht n
den Erfolg seiner Bemühung um den Cäcilienverein und d
ihm sehr werthen Umgang mit Ferdinand Hiller, der eben
seiner Vaterstadt weilte", (nun kommt doch das dem „n
entsprechende „sondern?" — Dieß scheint aber durch F.
„Weilen" in Frankfurt, wo er vermuthlich über die Gebühr l
aufhielt, in Vergessenheit gerathen zu sein; denn der Verfa
fort, und zwar nach einem einfachen, dießmal demnach aber ni
lich verschmähten Komma:) „nein, er sollte hier die Erfüll
seines Vaters Wunsche finden". Wobei wiederum merkwürdig
Felix für seinen Vater die Erfüllung von dessen Wunsche
welche er doch jedenfalls selbst nur herbeiführen konnte; d
aber den Satz umständlich gemacht und ihm den poetischen
genommen. — Ferner (S. 228): „Er gab ein letztes Konze
Lobgesang mit Klavierproduktionen". — (S. 231): „Mosche
noch für Klavierspiel (,) und nach Polenz' Tod:" (also Kolon)
für Gesang ein," (folgt ein einfaches Komma) „und andere Hilfs
(Punktum. Wir haben vermuthlich zu ergänzen, daß diese
Hilfslehrer auf irgend eine Weise auch noch eintraten.) — (S.
„So konnten wir manche Sorge" (gegenseitig, oder unter uns?
tauschen," (sogleich darauf:) „manche Mäkelei an der i
Anordnung". (Diese wird also auch „ausgetauscht": wer d
nicht an ein Gespräch von Hamburger Schiffsmäklern? — (S
„Die Liebe zu seinen Schwestern war von der zärtlichsten I
lichkeit, was in Beziehung auf seinen Bruder jetzt noch der n
Unterschied der Jahre hinderte". (Ein höchst bedenklicher S
(S. 29): „Der Stoff der Oper — im Dorfbarbier schon benütz
(ohne vorangehendes Komma, also ebenfalls im Dorfbarbier
bekannt — eignet sich nur zu einer komischen (Episode? Nein:
strophe". Weiter kommt eine „verstellte Vergiftung" vor, al
verstellte Freundlichkeit, wo sich der Haß als solche stellt; welc
stand giebt sich nun aber durch Verstellung als Vergiftung au

— — Man ersieht, welchen Nachtheil es für Herrn D. hatte, daß er so lange Zeit nur noch mit den talentlosen Schauspielern umging, deren einzige Acquisition und Erhaltung ihn andererseits für die Bewahrung des Mustercharakters seines Theaters so nothwendig dünkte: selbst die autoritätgesteifteste Haltung der eigenen Person schützt nicht auf die Dauer vor einem solchen Einflusse, wie wir denn nun an der, von deutlich erkennbarem Coulissenjux behafteten, Sprache dieser „Erinnerungen" es ersehen müssen.

Hiervon schließlich noch folgende zwei Aufführungen. —

(S. 66): „Ich war mir bewußt, daß der Eindruck den der Vortrag des Jesus hervorbringt, wesentlich über den Eindruck des ganzen Werkes entscheidet; auch hier sind alle Dinge zu ihm geschaffen." (??) „Mir galt es" (was?) „die größte Aufgabe, die einem Sänger werden kann. Mich beruhigte (es?), daß die Partie" u. s. w. „und so konnte ich, getragen von dem Total" (sehr beliebt!) „der Aufführung, aus voller Seele singen" (vermuthlich Komma?) „und fühlte daß die andächtigen Schauer, die mich durchrieselten" (also die Metapher vom Regenschauer genommen?) „auch durch die Zuhörer" (etwa: sickerten? Nein:)„wehten". (Also Windschauer? — In der That viel Schauerliches auf ein Mal!) — Endlich noch, was wir auf S. 25 antreffen oder einfach treffen, um mit dem Verfasser zu reden: „Im neuen Hause trat Felix" (etwa: in die Stube, oder den Saal? — Nein!) „in sein Jünglingsalter", dann aber „trat" er auch noch, Alles mit einem Tritt, vermöge eines einfachen, dießmal nicht gesparten „und" „in die Neigungen und Beschäftigungen, welche frischer angeregte Kraft" (statt: frischere Anregung der Kraft) „bringt". — — —

Und dieses Alles ist in der Wigand'schen Buchdruckerei zu Leipzig, im Jahre 1868, wirklich gesetzt, gedruckt, korrigirt, revidirt, endlich auch rezensirt und allerseits in der Ordnung befunden worden! —

Nach Ablegung dieser Proben seiner Geistesbildung beklagt Herr



mochte, einen Operntext seines Eduard zu komponi
Buch ist eigentlich nichts als ein Klagelied hierübe
quicken uns einige, diesen „Erinnerungen“ beigegebene
sohn's, so unbedeutend und von geringem Gehalte
durch ein recht erträgliches, einfaches Deutsch; und
Eindruck hiervon erweckt uns die Vermuthung, daß
guten Grund haben mußte, seinem Eduard nicht zu
Daß dennoch der glänzende Musiker sich immer nur
Freund für die Erfüllung seines Wunsches, ein gut
zu gewinnen, angewiesen sah, giebt uns einen unerfr
von der, dem Verfasser so außerordentlich anregend un
geltenden Atmosphäre, welche den vom Glück Verwöhn

Worin nun der Grund der „Hamlet-Mendelssoh
Schicksals-Tragik“ zu suchen sei, wollen wir hier nicht
genug, Devrient war nicht der Mann, die „aus ihren
Welt“ (nach Shakespeare) wieder „in ihre Angeln z
ihm selbst). Was den Verfasser antrieb, so spät, und
eilt an die Aufzeichnung und Herausgabe dieser „Er
gehen, haben wir in der Einleitung dieser Kritik derselb
Berührung dieses Punktes, als vermuthlich recht widerw
unerforscht gelassen, und gedenken hierbei zu verble

:n, in welchem der Verfasser steht und lange Zeit gestanden hat, . Mendelssohn hielt ihn für den Einzigen, der ihm ein gutes erngedicht schaffen könnte; — Paul Heyse, der Sohn eines der en Lehrer der deutschen Sprache, und selbst von der größten Be= igung zu deren Gebrauch erfüllt, versieht eine seiner Dichtungen : der Widmung an den „Meister Devrient"; — einer der muster= ftesten Regenten unserer Zeit übergiebt, in der festen Über= gung hierdurch einen ernsten und wichtigen Kulturakt auszuüben, : einer Anvertrauung von Machtvollkommenheit, wie sie den be=)enden Verhältnissen nur im Glauben an einen großen Zweck ab= ungen werden konnte, demselben Manne sein Hoftheater. Dieses ı entgegengetragene Vertrauen vermehrt wiederum allseitig das An= en des so hoch und ungewöhnlich Geehrten, und kein Mensch wagt eigentlich zu fragen, was denn dieser Mann wohl geleistet habe, alles dieses zu verdienen.

Ein Buch, wie das vorliegende, erscheint, und alle Welt findet vortrefflich, ja, es vermehrt von Neuem das Ansehen seines Ver= sers. Wir betrachteten nun dieses Buch näher, und mußten zu serem Erstaunen finden, daß wir Derartiges bisher nur etwa in : Korrespondenz der beiden Gymnasiasten, welche der „Kladderadatsch" jelmäßig mittheilt, gelesen hatten. Unmöglich ist nun anzunehmen, ß ein Mann von so sehr vernachlässigter Ausbildung in seiner uttersprache überhaupt wirklich ästhetisch gebildet sein könne. Ist n die Basis seiner künstlerischen Erziehung das Theater gewesen, d ist bekannt, daß er kein Schauspielertalent von irgend welcher :deutung bewährt hat, so fragt es sich jetzt, wie er, mit diesem nzlich verwahrlosten Sinne für die gemeinste Sprachrichtigkeit aus= tattet, Schauspielern eine nützliche Anleitung geben und ihre istungen überwachen können soll. — Was ist der Mann nun aber ßerdem? Daß er als „Komödiant", mit Felix als „Judenjungen" :. 62), eine Aufführung der Bach'schen Passionsmusik bei dem alten :lter und den Mitgliedern der Berliner Singakademie durchsetzte,

des Theaters, so große Erfolge sich gewann, daß
als Etwas gilt, wofür nirgends der mindeste Identi
aufzufinden ist. Gewiß, eine sehr merkwürdige Ersc
uns den „Klein Zaches, genannt Zinnober" de
Märchens zurück. Möge Herr D. durch den Za
diesem Sinne ersichtlich zu eigen ist, nicht schädlich
wir ihm getrost auch das eine Haar, welches ihm der
unentdeckt belassen.

V.

Aufklärungen
ber das Judenthum in der Musik.

(An Frau Marie Muchanoff, geborene Gräfin Nesselrode).

Hochverehrte Frau!

or Kurzem wurde mir aus einem Gespräche, an welchem Sie :ilnahmen, Ihre verwunderungsvolle Frage nach dem Grunde der nen unbegreiflich dünkenden, so ersichtlich auf Herabsetzung ausgehen-n Feindseligkeit berichtet, welcher jede meiner künstlerischen Leistungen mentlich in der Tagespresse, nicht nur Deutschlands, sondern auch ankreichs und selbst Englands, begegne. Hie und da ist mir selbst dem Referate eines uneingeweihten Neulings der Presse die gleiche :rwunderung aufgestoßen: man glaubte meinen Kunsttheorien etwas r Unversöhnlichkeit Aufreizendes zusprechen zu müssen, da sonst nicht verstehen sei, wie gerade ich so unabläßlich, und bei jeder Gelegen-it, ohne alles Bedenken in die Kategorie des Frivolen, einfach Stümper-ften herabgesetzt, und dieser mir angewiesenen Stellung gemäß be-ndelt würde.

Es wird aus der folgenden Mittheilung, welche ich als Beant-rtung Ihrer Frage mir gestatte, Ihnen nicht nur hierüber ein Licht fgehen, sondern namentlich werden Sie aus ihr sich auch entnehmen rfen, warum ich selbst zu dieser Aufklärung mich anlassen muß. ı Sie mit jener Verwunderung nämlich nicht allein stehen, fühle ich

und gegen welche ich mich so wenig wehren kann,
Betreff nichts Anderes übrig bleibt, als eben nur ih
Freunden genau zu bezeichnen.

Auch ich selbst kann hierzu nicht ohne Beklemmu
jedoch rührt diese nicht von der Furcht vor meinen
da hier mir nicht das Mindeste zu hoffen bleibt, ha
zu fürchten!), sondern vielmehr von der besorglichen
gebende, wahrhaft sympathische Freunde, welche das
der Stammverwandtschaft desselben national-religiös
neueren europäischen Gesellschaft zuführte, dessen un
ich mir durch die Besprechung seiner so schwer vert
Kultur nachtheiligen Eigenthümlichkeiten zugezogen
konnte mich aber die Erkenntniß dessen ermuthigen,
Freunde mit mir auf ganz gleichem Boden stehen,
dem Drucke, dem alles mir Gleiche verfallen ist, n
selbst schmählicher zu leiden haben: denn ich kann n
nicht ganz verständlich zu machen hoffen, wenn ic
diesen, alle freie Bewegung lähmenden Druck der herr
Gesellschaft auf die wahrhaft humane Entwickelung ihre
verwandten mit der nöthigen Klarheit beleuchte.

Im Jahre 1850 veröffentlichte ich in der „Neu

Heute noch ist es mir fast unbegreiflich, wie mein nun kürzlich erstorbener Freund Franz Brendel, der Herausgeber jener Zeitschrift, s über sich vermocht hat, die Veröffentlichung dieses Artikels zu wagen: ebenfalls war der so ernstlich gesinnte, nur die Sache in das Auge assende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung ewesen, hiermit etwas Anderes zu thun, als eben, der Erörterung iner die Geschichte der Musik betreffenden, sehr beachtenswerthen Frage den unerläßlich gebührenden Raum gestattet zu haben. Daegen belehrte ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu thun hatte. — Leipzig, an dessen Konservatorium für Musik Brendel als Professor ngestellt war, hatte in Folge der langjährigen Wirksamkeit des dort nit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche nusikalische Judentaufe erhalten: wie ein Berichterstatter sich einmal eklagte, waren blonde Musiker dort zur immer größeren Seltenheit eworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlernte im Betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathien edes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus'; r ward ausschließlich Judenmusikweltstadt. Der Sturm, welcher sich etzt gegen Brendel erhob, stieg bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz: mit Mühe verdankte er es seiner Festigkeit und ruhig sich ethätigenden Überzeugung, daß man ihn in seiner Stellung am Konservatorium belassen mußte.

Was ihm bald zu äußerlicher Ruhe verhalf, war eine sehr harakteristische Wendung, welche die Angelegenheit nach dem ersten nbedachten Aufbrausen des Zornes der Beleidigten nahm.

Ich hatte keineswegs im Sinne gehabt, erforderlichen Falles nich als den Verfasser des Aufsatzes zu verleugnen: nur wollte ich erhüten, daß die von mir sehr ernstlich und objektiv aufgefaßte Frage ofort in das rein Persönliche verschleppt würde, was, meiner Meinung ach, alsbald zu erwarten stand, wenn mein Name, also der „eines ebenfalls auf den Ruhm Anderer neidischen Komponisten“, von vorn=

herein in das Spiel gezogen wurde. Deßhalb hatte ich den Artikel mit einem, absichtlich als solchen erkennbaren Pseudonym: K. Freigedank, unterzeichnet. Brendel hatte ich in diesem Betreff meine Absicht mitgetheilt: er war muthig genug, statt, wie dieß sofort von befreiender Wirkung für ihn gewesen wäre, den Sturm auf mich hinüberzuleiten, diesen standhaft über sich ergehen zu lassen. Bald erschienen mir Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweisungen darauf, daß man mich als den Verfasser erkannt hatte: nie bin ich einer Bezichtigung in diesem Betreff mit einer Ableugnung entgegengetreten. Hiermit erhielt man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik gänzlich zu verändern. Bisher war jedenfalls nur das gröbere Geschütz des Judenthums gegen den Aufsatz in das Gefecht geführt worden: es zeigte sich kein Versuch, in irgend geistvoller, ja nur gewandter Weise eine Entgegnung zu Stande zu bringen. Gröbliche Ausfälle und schimpfende Abwehr der dem Verfasser des Aufsatzes untergelegten, für unsere aufgeklärten Zeiten so schmachvollen, mittelalterlichen Judenhaß-Tendenz, waren das Einzige, was neben absurden Verdrehungen und Fälschungen des Gesagten zum Vorschein kam. Nun aber ward es anders. Jedenfalls nahm sich das höhere Judenthum der Sache an. Das Ärgerliche war diesem überhaupt das erregte Aufsehen: sobald man meinen Namen erfuhr, war durch ein Hineinziehen desselben nur noch die Vermehrung dieses Aufsehens zu befürchten. Dieses vermeiden zu können war eben dadurch an die Hand gegeben, daß ich meinem Namen einen Pseudonym substituirt hatte. Es erschien nun räthlich, mich als den Verfasser des Aufsatzes fortan zu ignoriren, und zugleich alles Gerede darüber selbst aufhören zu lassen. Dagegen war ich ja an ganz anderen Seiten anzufassen: ich hatte Kunstschriften veröffentlicht und Opern geschrieben, welche letztere ich doch jedenfalls aufgeführt wissen wollte. Meine systematische Verleumdung und Verfolgung auf diesen Gebieten, mit gänzlichem Sekretiren der unangenehmen Judenthumsfrage, versprach jedenfalls die erwünschte Wirkung meiner Bestrafung.

Es wäre gewiß anmaßlich von mir, der ich damals gänzlich zurückgezogen in Zürich lebte, wollte ich eine genauere Bezeichnung des inneren Getriebes der hiermit gegen mich eingeleiteten, und in immer weiterer Verbreitung fortgesetzten, umgekehrten Judenverfolgung versuchen. Nur die Erfahrungen, welche Jedermann offenliegen, will ich berichten. Nach der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, im Sommer 1850, traten in der Presse Männer von bedeutendem litterarischen und künstlerischen Rufe, wie Adolf Stahr und Robert Franz, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutsche Publikum aufmerksam zu machen; selbst in Musikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraschend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dieß geschah von Seiten jedes der verschiedenen Verfasser aber genau nur einmal. Sofort verstummten sie wieder, und benahmen sich im Verlaufe der Dinge nach Umständen sogar feindselig gegen mich. Dagegen tauchte zunächst ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller, ein Professor Bischoff, in der Kölnischen Zeitung mit der Begründung des von jetzt an gegen mich befolgten Systemes der Verleumdung auf: dieser hielt sich an meine Kunstschriften, und verdrehte meine Idee eines „Kunstwerkes der Zukunft" in die lächerliche Tendenz einer „Zukunftsmusik", nämlich etwa einer solchen, welche, wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde. Des Judenthums ward von ihm mit keinem Worte erwähnt, im Gegentheil steifte er sich darauf, Christ und Abkömmling eines Superintendenten zu sein. Dagegen hatte ich Mozart, und selbst Beethoven für Stümper erklärt, wollte die Melodie abschaffen, und künftig nur noch psalmodiren lassen.

Sie werden, verehrte Frau, noch heute, sobald von „Zukunftsmusik" die Rede ist, nichts Anderes vernehmen als diese Sätze. Bedenken Sie, mit welch' machtvoller Nachhaltigkeit diese absurde Verleumdung aufrecht erhalten und verbreitet worden sein muß, da neben der wirklichen und populären Verbreitung meiner Opern sie fast in der ganzen europäischen Presse, sobald mein Name erwähnt wird,



so abscheulich sein wie meine Theorie. Hierauf w
druck zu legen. Die eigentliche gebildete Intelligen
Ansicht gewonnen werden. Dieß ward durch einen
erreicht, welcher großer Musikfreund und Kenner der H
war, außerdem aber durch seine, wenn auch zierlich ver
kunft besonders zugänglich befunden wurde. Auch E
Denjenigen, welche sich anfänglich mit fast enthusi
für mich erklärt hatten: seine Umtaufe geschah so
waltsam, daß ich darüber völlig erschrocken war. Dies
Libell über das „Musikalisch-Schöne", in welchem e
meinen Zweck des Musikjudenthums mit außerorde
verfuhr. Zunächst täuschte er durch eine höchst zie
Form, welche ganz nach feinstem philosophischen Ge
gesammte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, e
lich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen:
die beabsichtigte Hauptwirkung. Denn was er mit
dialektischen Färbung überzog, waren die trivialsten G
sie mit einem Anschein von Bedeutsamkeit nur auf ei
ausbreiten können, auf welchem, wie auf dem der
eben nur erst noch gefaselt worden war, sobald darüber
Es war gewiß kein Kunststück, auch für die Musik d
Hauptpostulat hinzustellen: brachte der Autor dieß

merklich, indem er der Reihe Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so recht wie natürlich, Mendelssohn anschloß, ja — wenn man seine Theorie vom „Schönen" recht versteht, diesem Letzteren eigentlich die wohlthuende Bedeutung zusprach, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfusion gerathene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangirt zu haben. War Mendelssohn so auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch mit Manier zu bewerkstelligen war, daß man ihm einige christliche Notabilitäten, wie Robert Schumann, zur Seite stellte, so war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Musik noch glaublich zu machen. Vor Allem aber war jetzt der schon angedeutete Hauptzweck der ganzen ästhetischen Unternehmung erreicht: der Verfasser hatte sich durch sein geistreiches Libell in allgemeinen Respekt gesetzt, und sich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angestaunter Ästhetiker, nun im gelesensten politischen Blatte auch als Rezensent auftrat, und jetzt mich und meine künstlerischen Leistungen für rein null und nichtig erklärte. Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um so größeren Nimbus geben, und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigstens so weit als Zeitungen in der Welt gelesen werden, eben dieser Ton über mich zum Styl geworden ist, welchen überall anzutreffen Sie, verehrteste Frau, so sehr verwunderte. Von Nichts als meiner Verachtung aller großen Tonmeister, meiner Feindschaft gegen die Melodie, von meinem gräulichen Komponiren, kurz von „Zukunftsmusik", war nur noch die Rede: von jenem Artikel über „das Judenthum in der Musik" tauchte aber nie wieder das Mindeste auf. Dieser wirkte dagegen, wie an allen so seltsamen und plötzlichen Bekehrungswerken zu ersehen ist, desto erfolgreicher im Geheimen: er ward das Medusenhaupt, das sofort Jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachte Regung für mich zeigte.

Wirklich nicht unbelehrend für die Kulturgeschichte unserer Tage dürfte es sein, diese sonderbaren Bekehrungswerke näher zu verfolgen,

da sich hierdurch auf dem bisher von den Deutschen so ruhmvoll genommenen Gebiete der Musik eine seltsam verzweigte, und aus unterschiedlichsten Elementen zusammengefügte Partei begründet welche sich Impotenz und Unproduktivität gegenseitig geradeswegs sichert zu haben scheint.

Sie werden, verehrte Frau, nun zunächst zwar fragen, wi denn kam, daß die unleugbaren Erfolge, welche mir zu Theil wur und die Freunde, welche meine Arbeiten mir doch ganz offenbar wannen, in keiner Weise zur Bekämpfung jener feindseligen Ma nationen verwendet werden konnten?

Dieß ist nicht ganz leicht und kürzlich zu beantworten. B nehmen Sie aber zunächst, wie es meinem größten Freunde u eifrigsten Für-Streiter, Franz Liszt, erging. Gerade durch d großherzige Selbstvertrauen, welches er in Allem zeigte, lieferte er d vorsichtig lauernden, und aus der geringfügigsten Nebensächlich Gewinn ziehenden Gegner solche Waffen, wie gerade diese brauchte. Was der Gegner so angelegentlich wünschte, die Sekretir der ihm so ärgerlichen Judenthumsfrage, war auch Liszt angeneh natürlich aber aus dem entgegengesetzten Grunde, einem ehrlich Kunststreite eine erbitternde persönliche Beziehung fernzuhalten, währ Jenem daran lag, das Motiv eines unehrlichen Kampfes, den E klärungsgrund der uns betreffenden Verleumdungen, verdeckt halten. Somit blieb dieses Ferment der Bewegung auch unsererseit unberührt. Dagegen war es ein jovialer Einfall Liszt's, den uns b gelegten Spottnamen der „Zukunftsmusiker", in der Bedeutung, w dieß einst von den „gueux" der Niederlande geschah, zu acceptiren Geniale Züge, wie dieser meines Freundes, waren dem Gegner höch willkommen: er brauchte nun in diesem Punkte kaum mehr noch verleumden, und mit dem „Zukunftsmusiker" war jetzt dem frei lebenden und schaffenden Künstler recht bequem beizukommen. N dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Kla virtuosen, auf welchen das Medusenschild doch endlich auch gewi

haben mochte, trat jene wüthende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmüthig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Sind Sie, verehrte Frau, nun über die Verfolgungen, denen seinerseits unser großer Freund ausgesetzt war, weniger verwundert, als über diejenigen, welche mich betroffen haben? — Vielleicht würde es Sie dann täuschen, daß Liszt allerdings durch den Glanz seiner äußerlichen Künstlerlaufbahn den Neid, namentlich der steckengebliebenen deutschen Kollegen, auf sich gezogen hatte, außerdem aber durch sein Aufgeben der Virtuosenlaufbahn, und durch sein bis dahin nur vorbereitetes Auftreten als schaffender Tonsetzer, einen leicht auftauchenden, und daher vom Neide wiederum leicht zu nährenden Zweifel an seiner Berufung hierzu, in ziemlich begreiflicher Weise geweckt hat. Ich glaube jedoch mit Dem, was ich später noch berühren werde, nachweisen zu können, daß im tiefsten Grunde hier diese Zweifel nicht minder, als dort meine angeblichen Theorien, eben nur den Vorwand zu dem Verfolgungskriege abgaben: wie auf diese, genügte es auf jene genauer hinzublicken und sie, mit dem richtigen Eindrucke von unserem Schaffen, in Erwägung zu ziehen, so stand bald die Frage auf einem ganz anderen Punkte; da konnte dann geurtheilt, diskutirt, für und wider gesprochen werden: am Ende wäre Etwas dabei herausgekommen. Aber gerade davon war nicht die Rede, ja, eben dieses nähere Beachten der neuen Erscheinungen wollte man nicht aufkommen lassen; sondern mit einer Gemeinheit des Ausdruckes und der Insinuation, wie es sich in keinem ähnlichen Falle nur je gezeigt hat, ward in der großen weiten Presse geschrieen und getobt, daß an ein menschenwürdiges Zuwortekommen gar nicht zu denken war. Und deßhalb versichere ich Sie: auch was Liszt widerfuhr, rührt von der Wirkung jenes Artikels über „das Judenthum in der Musik" her.

Auch uns ging dieß jedoch nicht sobald auf. Es giebt zu jeder Zeit so viele Interessen, welche zum Widerspruche gegen neue Erscheinungen, ja zur äußersten Verketzerung alles darin Enthaltenen bestimmen, daß auch wir hier eben nur mit der Trägheit und gestörten Kunstgeschäftsbequemlichkeit zu thun zu haben glauben konnten. Da die Anfeindungen sich vor Allem in der Presse, und zwar in der einflußreichen großen politischen Zeitungspresse, kundgaben, vermeinten namentlich diejenigen unserer Freunde, welche die hierdurch gestörte Unbefangenheit des Publikums dem nun erfolgenden Auftreten Liszt's als Instrumentalkomponist gegenüber besorgt machte, zur Gegenwirksamkeit schreiten zu müssen: einige Ungeschicklichkeiten abgerechnet, welche hierbei begangen wurden, zeigte es sich aber bald, daß jede die besonnenste Besprechung einer Liszt'schen Komposition keinen Zugang zu den größeren Zeitungen fand, sondern daß hier Alles besetzt und im feindseligen Sinne in Beschlag genommen war. Wer wird nun im Ernste glauben wollen, daß sich in dieser Haltung der großen Zeitungen eine Besorgniß des Schadens aussprach, welchen einer eine neue Kunstrichtung dem guten deutschen Kunstgeschmacke bringen könnte? Ich erlebte es mit der Zeit, daß in einem solchen geachteten Blatte es mir unmöglich werden sollte, Offenbach's in der ihm gebührenden Weise zu erwähnen: wer vermag hier an Sorge für den deutschen Kunstgeschmack zu denken? So weit war es eben gekommen: wir waren von der deutschen großen Presse vollständig ausgeschlossen. Wem gehört aber diese Presse? Unsere Liberalen und Fortschrittsmänner haben es empfindlich zu büßen, von den altkonservativen Gegenparteien mit dem Judenthum und seinen spezifischen Interessen in Einen Topf geworfen zu werden: wenn die römischen Ultras fragen, wie denn eine nur von den Juden dirigirte Presse berechtigt sein sollte, über christliche Kirchenangelegenheiten mitzusprechen, so liegt hierin ein fataler Sinn, der jedenfalls sich auf die richtige Kenntniß der Abhängigkeitsverhältnisse jener großen Zeitungen stützt.

Das Sonderbare hierbei ist, daß diese Kenntniß auch Jedermann

offenliegt; denn wer hat nicht seine Erfahrung davon gemacht? Ich kann nicht beurtheilen, wie weit dieses faktische Verhältniß sich auch auf die größeren politischen Angelegenheiten erstreckt, wiewohl die Börse den Fingerzeig hierzu mit ziemlicher Offenheit giebt: auf diesem, dem ehrlosesten Geschwätze preisgegebenen Gebiete der Musik herrscht bei Einsichtsvollen gar kein Zweifel, daß hier Alles einer höchst merkwürdigen Ordensregel unterworfen ist, deren Befolgung in den weitestverzweigten Kreisen, und mit der übereinstimmendsten Genauigkeit, auf eine höchst energische Organisation und Leitung schließen läßt. In Paris fand ich zu meinem Erstaunen, daß namentlich auch diese sorgsamste Leitung gar kein Geheimniß war: Jeder weiß dort die wunderlichsten Züge davon zu berichten, namentlich im Betreff der bis in das Kleinlichste gehenden Sorge, das Geheimniß, da es nun doch einmal durch zu viele betheiligte Mitwisser der Unverschwiegenheit ausgesetzt war, wiederum dadurch wenigstens vor öffentlicher Denunziation zu bewahren, daß auch jedes noch so winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen könnte, verstopft würde, und sei dieß selbst durch eine Visitenkarte im Schlüsselloche eines Dachkämmerchens. Hier gehorchte denn auch Alles wie in der bestdisziplinirten Armee während der Schlacht: Sie lernten dieses gegen mich gerichtete Pelotonfeuer der Pariser Presse kennen, welches die Sorge für den guten Kunstgeschmack ihr kommandirte. — In London traf ich seinerzeit in diesem Punkte größere Offenheit an. Überfiel mich der Musikkritiker der Times (ich bitte zu bedenken, von welchem kolossalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft sofort mit einem Hagel von Insulten, so genirte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Lästerer der größten Komponisten ihres Judenthums wegen, dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen, als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt, andererseits vielleicht aber auch wegen des

eigenthümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten, als auf dem Neuen Testamente zu fußen scheint. — Nur in Petersburg und Moskau fand ich das Terrain der musikalischen Presse von der Judenschaft noch vernachlässigt: dort erlebte ich das Wunder, zum ersten Male auch von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden wie vom Publikum, dessen gute Aufnahme mir überhaupt die Juden nirgends noch hatten verderben können, außer in meiner Vaterstadt Leipzig, wo das Publikum mir einfach gänzlich wegblieb.

Durch die lächerlichen Seiten der Sache bin ich bei dieser Mittheilung jetzt fast in einen scherzhaften Ton verfallen, den ich nun aber aufgeben muß, wenn ich es mir gestatten will, Sie, verehrte Frau, schließlich noch auf die sehr ernste Seite derselben aufmerksam zu machen; und diese beginnt auch vielleicht für Sie genau da, wo wir von meiner verfolgten Person absehen, um die Wirkung jener merkwürdigen Verfolgung, so weit sie sich auf unseren Kunstgeist selbst erstreckt, in das Auge zu fassen.

Um diese Richtung einzuschlagen, habe ich zunächst mein persönliches Interesse noch einmal im Besonderen zu berühren. Ich sagte gelegentlich zuletzt, die von Seiten der Juden mir widerfahrene Verfolgung habe bisher mir noch nicht das Publikum, welches überall mit Wärme mich aufnahm, entfremden können. Dieses ist richtig. Jedoch muß ich dem nun hinzufügen, daß jene Verfolgung allerdings geeignet ist, mir die Wege zum Publikum, wenn nicht zu verschließen, so doch derart zu erschweren, daß endlich wohl auch nach dieser Seite hin der Erfolg der feindlichen Bemühungen vollständig zu werden versprechen dürfte. Bereits erleben Sie, daß, nachdem meine früheren Opern fast überall auf den deutschen Theatern sich Bahn gebrochen haben und dort mit stetem Erfolge gegeben worden sind, jedes meiner neueren Werke auf ein träges, ja feindselig ablehnendes Verhalten dieser selben Theater stößt: meine früheren Arbeiten waren nämlich schon vor der Judenagitation auf die Bühne gedrungen, und ihrem

Erfolge war nicht mehr Viel anzuhaben. Nun aber hieß es, meine neuen Arbeiten seien nach den von mir seitdem veröffentlichten „unsinnigen" Theorien verfaßt, ich sei damit aus meiner früheren Unschuld gefallen, und kein Mensch könne meine Musik jetzt mehr anhören. Wie nun das ganze Judenthum nur durch die Benutzung der Schwächen und der Fehlerhaftigkeit unserer Zustände Wurzel unter uns fassen konnte, so fand die Agitation auch hier sehr leicht den Boden, auf welchem — unrühmlich genug für uns! — Alles zu ihrem endlichen Erfolge vorgebildet liegt. In welchen Händen ist die Leitung unserer Theater, und welche Tendenz befolgen diese Theater? Hierüber habe ich mich öfters und zur Genüge ausgesprochen, zuletzt auch noch in meiner größeren Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" die weitverzweigten Gründe des Verfalles unserer theatralischen Kunst ausführlicher bezeichnet. Glauben Sie, daß ich damit in den betreffenden Sphären mich beliebt gemacht hätte? Nur mit größter Abneigung, sie haben dieß bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir*): sie könnten aber hierzu gezwungen werden durch die meinen Opern allgemein günstige Haltung des Publikums; wie willkommen muß ihnen nun der Vorwand sein, welcher so leicht sich daraus ziehen läßt, daß meine neueren Arbeiten doch so allgemein in der Presse, und noch dazu im einflußreichsten Theile derselben, bestritten wären? Hören Sie nicht schon jetzt aus Paris die Frage aufwerfen, warum man denn das an und für sich

*) Es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unsere Kunstzustände bezeichnend, wenn ich mich Ihnen über das Verfahren näher ausließe, welches ich neuerdings, zu meinem wahren Erstaunen, von Seiten der beiden größten Theater, Berlins und Wiens, im Betreff meiner „Meistersinger" kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen ersah, daß es ihnen nicht allein darum zu thun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf anderen Theatern gegeben werde. Sie würden daraus deutlich ersehen müssen, daß es sich hierbei um eine wirkliche Tendenz handelt, und offenbar über das Erscheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden wurde. Vielleicht unterhält es Sie, auch hierüber einmal etwas Näheres aus dem Bereiche meiner Erfahrungen zu vernehmen.

so schwierige Wagniß einer Übersiedelung meiner Opern nach Frankreich glaube betreiben zu müssen, da meine künstlerische Bedeutung ja nicht einmal in der Heimath anerkannt sei? — Dieses Verhältniß erschwert sich nun aber um so mehr, als ich wirklich meine neueren Arbeiten keinem Theater anbiete, sondern im Gegentheil mir vorbehalten muß, bisher noch nie für nöthig gehaltene Bedingungen an meine etwa gewünschte Einwilligung zur Aufführung eines neuen Werkes zu knüpfen, nämlich die Erfüllung von Forderungen, welche mich einer wirklich korrekten Darstellung desselben versichern sollen*). Und hiermit berühre ich denn nun die ernstlichste Seite des nachtheiligen Erfolges der Einmischung des jüdischen Wesens in unsere Kunstzustände.

In jenem Aufsatze über das Judenthum zeigte ich schließlich, daß es die Schwäche und Unfähigkeit der nachbeethovenschen Periode unserer deutschen Musikproduktion war, welche die Einmischung der Juden in dieselbe zuließ: ich bezeichnete alle diejenigen unserer Musiker, welche in der Verwischung des großen plastischen Styles Beethoven's die Ingredienzien für die Zubereitung der neueren gestaltungslosen, seichten, mit dem Anscheine der Solidität matt sich übertünchenden Manier fanden, und in dieser nun ohne Leben und Streben in duseligem Behagen so weiter hin komponirten, als in dem von mir geschilderten Musikjudenthum durchaus mitinbegriffen, möchten sie einer Nationalität angehören, welcher sie wollten. Diese eigenthümliche Gemeinde ist es, welche gegenwärtig so ziemlich Alles in sich faßt, was Musik komponirt und — leider auch! — dirigirt. Ich glaube, daß Manche von ihnen durch meine Kunstschriften ehrlich konfus gemacht und erschreckt worden sind: ihre redliche Verwirrung und Betroffenheit war es, welcher die Juden, im Zorn über meinen obigen Artikel

*) Nur dadurch, daß ich, für jetzt aus nothgedrungener Rücksicht auf meinen Verleger, diese Forderungen fallen ließ, konnte ich neuerdings das Dresdener Hoftheater zur Vornahme der Aufführung meiner „Meistersinger" bewegen.

ch bemächtigten, um jede anständige Diskussion meiner anderweitigen heoretischen Thesen sofort abzuschneiden, da zu der Möglichkeit einer olchen von Seiten ehrlicher deutscher Musiker anfänglich sich beachtens= erthe Ansätze zeigten. Mit den paar genannten Schlagwörtern ard jede befruchtende, erklärende, läuternde und bildende Erörterung nd gegenseitige Verständigung hierüber niedergehalten. — Derselbe hwächliche Geist lebte nun aber, in Folge der Verwüstungen, welche e Hegel'sche Philosophie in den zu abstrakter Meditation so geneigten eutschen Köpfen angerichtet hatte, auch auf diesem, wie auf dem zu m gehörigen Gebiete der Ästhetik, nachdem Kant's große Idee, von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt, einem wüsten Durcheinander von dialektischen Nichts= iglichkeiten Platz hatte machen müssen. Selbst von dieser Seite traf h jedoch anfänglich auf eine Neigung, mit redlichem Willen auf die n meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten einzugehen. Jenes rwähnte Libell des Dr. Hanslick in Wien über das „Musikalisch=Schöne", ie es mit bestimmter Absicht verfaßt worden, ward aber auch mit rößter Hast schnell zu solcher Berühmtheit gebracht, daß es einem utartigen, durchaus blonden deutschen Ästhetiker, Herrn Vischer, elcher sich bei der Ausführung eines großen Systems mit dem Artikel Musik" herumzuplagen hatte, nicht wohl zu verdenken war, wenn er ch der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem so sehr gepriesenen Wiener Musikästhetiker assoziirte: er überließ ihm die Ausführung eses Artikels, von dem er Nichts zu verstehen bekannte, für sein roßes Werk*). So saß denn die musikalische Judenschönheit mitten n Herzen eines vollblutig germanischen System's der Ästhetik, was ich zur Vermehrung der Berühmtheit seines Schöpfers um so mehr itrug, als es jetzt überlaut in den Zeitungen gepriesen, seiner großen nkurzweiligkeit wegen aber von Niemand gelesen ward. Unter der

*) Dieses theilte mir Herr Professor Vischer einst selbst in Zürich mit: welchem Verhältniß die Mitarbeit des Herrn Hanslick als eine persönliche nd unmittelbare herbeigezogen wurde, ist mir unbekannt geblieben.



wie ernstlich es vermieden wird, auf diejenigen meine
einzugehen, zu welchen ich in diesem Betreff ge
worden bin.

Ich erwähnte, wie anfänglich, ehe die so son
verheimlichende Agitation der Juden gegen mich
zu einer ehrlich deutsch geführten Behandlung und
mir in meinen Kunstschriften niedergelegten An
Nehmen wir an, jene Agitation wäre nun nicht e
hätte, wie billig, sich ebenfalls offen und ehrlic
Veranlassung beschränkt, so hätten wir uns wohl zu
nach der Analogie gleichartiger Vorgänge im un
Kulturleben, die Sache sich gestaltet haben würde.
optimistischen Meinung, daß hierbei sehr Viel hera
wohl aber wäre Etwas zu erwarten gewesen, un
Anderes, als das eingetretene Ergebniß. Verstehe
war, wie für die poetische Litteratur, auch für die
der Sammlung eingetreten, um die Hinterlasse
gleichlichen Meister, welche in dicht an einander sich
die große deutsche Kunstwiedergeburt selbst darstellen,
gut der Nation, der Welt verwerthen zu sollen.

iese Verwerthung sich bestimmen würde, das war die Frage. Am ntscheidendsten gestaltete sie sich für die Musik: denn hier war namentich durch die letzten Perioden des Beethoven'schen Schaffens eine ganz eue Phase der Entwickelung dieser Kunst eingetreten, welche alle von er bisher gehegten Ansichten und Annahmen durchaus überbot. Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik *zur unst der reinen Annehmlichkeit* geworden: die Fähigkeit, h die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu ben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in nen offenbar niedereren Rang der Künste überhaupt. *Es war daer aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntiß des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, us welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung wachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verlgen, und somit ein ganz anderes System für ihre thetische Beurtheilung zu begründen, als dasjenige in konnte, welches sich auf die Kenntnißnahme einer n diesen Meistern weit abliegenden Entwickelung der usik stützte.*

Das richtige Gefühl hiervon war ganz instinktiv in den deuthen Musikern dieser Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier *obert Schumann* als den sinnvollsten und begabtesten dieser usiker. An dem Verlaufe seiner Entwickelung als Komponist läßt h recht ersichtlich der Einfluß nachweisen, welchen die von mir bezeichte Einmischung des jüdischen Wesens auf unsere Kunst ausübte. ergleichen Sie den Robert Schumann der ersten, und den der zwein Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier erfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnißvoll sich ausnehmenen Seichtigkeit. Dem entspricht es, daß Schumann in dieser zweiten eriode misgünstig, mürrisch und verdrossen auf Diejenigen blickte, elchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der „Neuen Zeithrift für Musik" so warm und deutsch liebenswürdig die Hand ge-

lich nicht in der Meinung, ich könnte der Vollständigkeit dieses Zeu-ges noch in Etwas Abbruch thun. Da nun andererseits meine Darstellung des Verlaufes dieser eigenthümlichen Kulturangelegenheit des deutschen Geistes zu besagen scheint, dieses sei das Ergebniß der durch meinen früheren Artikel unter den Juden hervorgerufenen Agitation, so läge Ihnen vielleicht auch die neue verwunderungsvolle Frage hiernach nicht fern, warum ich denn durch jene Herausforderung eben diese Agitation als Reaktion hervorgerufen hätte?

Ich könnte mich hierfür damit entschuldigen, daß ich zu diesem Angriffe nicht durch Erwägung der „causa finalis", sondern einzig durch den Antrieb der „causa efficiens" (wie der Philosoph sich ausdrückt) bestimmt worden sei. Gewiß hatte ich schon bei der Abfassung und Veröffentlichung jenes Aufsatzes Nichts weniger im Sinne, als den Einfluß der Juden auf unsere Musik mit Aussicht auf Erfolg noch zu bekämpfen: die Gründe ihrer bisherigen Erfolge waren mir damals bereits so klar, daß es mir jetzt, nach über achtzehn Jahren, gewissermaßen zur Genugthuung dient, durch die Wiederveröffentlichung desselben dieses bezeugen zu können. Was ich damit bezwecken wollte, könnte ich daher nicht klar bezeichnen, dagegen nur eben mich darauf berufen, daß die Einsicht in den unvermeidlichen Verfall unserer Musikzustände mir die innere Nöthigung zur Bezeichnung der Ursachen davon auferlegte. Vielleicht lag es aber doch auch meinem Gefühle nahe, eine hoffnungsreiche Annahme noch damit zu verbinden: diese enthüllt Ihnen die Schlußapostrophe des Aufsatzes, mit welcher ich mich an die Juden selbst wende.

Wie nämlich von humanen Freunden der Kirche eine heilsame Reform derselben durch Berufung an den unterdrückten niederen Klerus als möglich gedacht worden ist, so faßte auch ich die großen Begabungen des Herzens wie des Geistes in das Auge, die aus dem Kreise der jüdischen Sozietät mir selbst zu wahrer Erquickung entgegengekommen sind. Gewiß bin ich auch der Meinung, daß Alles, was das eigentliche deutsche Wesen von dorther bedrückt, in noch

schrecklicherem Maaße auf dem geist- und herzvollen Juden selbst lastet. Mich dünkt es, als ob ich damals Anzeichen davon wahrnahm, daß meine Anrufung Verständniß und tiefe Erregung hervorgerufen hatte. Ist Abhängigkeit in jeder Lage ein großes Übel und Hinderniß der freien Entwickelung, so scheint die Abhängigkeit der Juden unter sich aber ein knechtisches Elend von alleräußerster Härte zu sein. Es mag dem geistreichen Juden, da man nun einmal nicht nur mit uns, sondern in uns zu leben sich entschlossen hat, von der aufgeklärteren Stammgenossenschaft Vieles gestattet und nachgesehen werden: die besten, so sehr erheiternden Juden-anekdoten werden von ihnen uns erzählt; auch nach anderen Seiten hin, über uns, wie über sich, kennen wir sehr unbefangene, und somit jedenfalls erlaubt dünkende Auslassungen von ihnen. Aber einen vom Stamme Geächteten in Schutz zu nehmen, das muß jeden-falls den Juden als geradesweges todeswürdiges Verbrechen gelten. Mir sind hierüber rührende Erfahrungen zu Theil geworden. Um Ihnen aber diese Tyrannei selbst zu bezeichnen, diene ein Fall für viele. Ein offenbar sehr begabter, wirklich talent- und geistvoller Schriftsteller jüdischer Abkunft, welcher in das eigenthümlichste deutsche Volksleben wie eingewachsen erscheint, und mit dem ich längere Zeit auch über den Punkt des Judenthumes mannigfach verkehrte, lernte späterhin meine Dichtungen: „Der Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde" kennen; er sprach sich darüber mit solch' anerkennender Wärme und solch' deutlichem Verständnisse aus, daß die Aufforderung meiner Freunde, zu welchen er gesprochen hatte, wohl nahe lag, seine Ansicht über diese Gedichte, welche von unseren litterarischen Kreisen so auffallend ignorirt würden, auch öffentlich darzulegen. Dieß war ihm unmöglich! —

Begreifen Sie, verehrte Frau, aus diesen Andeutungen, daß, wenn ich auch dießmal nur Ihrer Frage nach dem räthselhaften Grunde der mir widerfahrenden Verfolgungen, namentlich der Presse, antwortete, ich meiner Antwort dennoch vielleicht nicht diese, fast ermüdende,

Ausdehnung gegeben haben würde, wenn nicht auch heute m
allerdings fast kaum auszusprechende, im tiefsten Sinne mir
Hoffnung mich dabei angeregt hätte. Wollte ich dieser ein
druck geben, so durfte ich sie vor Allem nicht auf eine fo
Verheimlichung meines Verhältnisses zu dem Judenthume b
erscheinen lassen: diese Verheimlichung hat zu der Verwirr
getragen, in welcher sich heute fast jeder für mich theiln
Freund mit Ihnen befindet. Habe ich hierzu durch jenen
Pseudonym Anlaß, ja dem Feinde das strategische Mittel zu
Bekämpfung an die Hand gegeben, so mußte ich nun auch fü
Freunde Dasselbe enthüllen, was Jenen nur zu wohl beka
Wenn ich annehme, daß nur diese Offenheit auch Freunde i
lichen Lager, nicht sowohl mir zuführen, als zum eigenen
für ihre wahre Emanzipation stärken könne, so ist es mir
zu verzeihen, wenn ein umfassender kulturhistorischer Gedanke
Beschaffenheit einer Illusion verdeckt, welche unwillkürlich
mein Herz schmeichelt. Denn über Eines bin ich mir klar:
der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben ge
haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung
höchsten Kulturtendenzen kundgiebt, nicht ein bloßer, etwa nur
logischer Zufall ist, so muß er auch als unläugbar und ent
anerkannt werden. Ob der Verfall unserer Kultur durch eine
same Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes auf
werden könne, vermag ich nicht zu beurtheilen, weil hierzu
gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist. S
gegen dieses Element uns in der Weise assimilirt werden,
mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unserer
menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, daß nicht d
deckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die
Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann. Sollte vo
unserer neuesten Ästhetik nach, so harmlos annehmlichen Gebi
Musik aus von mir eine ernste Anregung hierzu gegeben worde

ürde dieß vielleicht meiner Ansicht über die bedeutende Be=
ung der Musik nicht ungünstig erscheinen; und jedenfalls würden
hochverehrte Frau, hierin eine Entschuldigung dafür erkennen
n, daß ich Sie so lange von diesem anscheinend so abstrusen
a unterhielt.

Tribschen bei Luzern, Neujahr 1869.

Richard Wagner.



Über das Dirigiren

(1869).

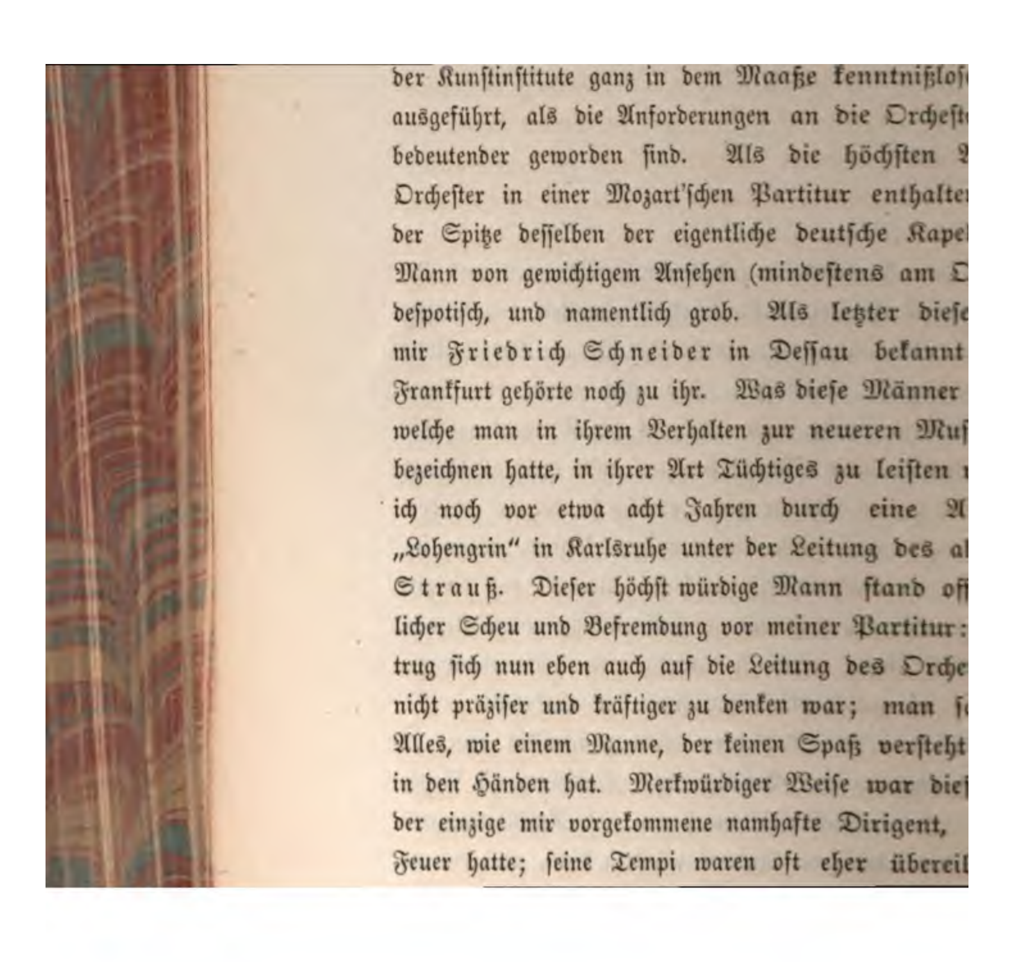
Motto nach Goethe:

„Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit euren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Ihr seid mir Musikanten!"



Mit dem Folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzutheilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurtheilung aber der Kenntnißlosigkeit überlassen blieb. Ich werde für mein eigenes Urtheil über die Sache mich nicht auf die Dirigenten selbst, sondern auf die Musiker und Sänger berufen, weil diese allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigirt werden, worüber sie allerdings nur dann sich aufklären können, wenn sie, was eben nur sehr ausnahmsweise geschieht, einmal gut dirigirt werden. Hierfür gedenke ich nicht mit der Aufstellung eines Systemes, sondern durch Aufzeichnung einer Reihenfolge von Wahrnehmungen zu verfahren, welche ich gelegentlich fortzusetzen mir vorbehalte.

Unstreitig kann es den Tonsetzern nicht gleichgiltig sein, in welcher Weise vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen, da dieses sehr natürlich erst durch eine gute Aufführung von einem Musikwerke den richtigen Eindruck erhalten kann, während es den durch eine schlechte Aufführung hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als solchen nicht zu erkennen vermag. Wie es nun aber um die allermeisten Aufführungen nicht nur von Opern, sondern auch von Konzertmusikwerken in Deutschland steht, wird Manchem zu Bewußtsein


der Kunstinstitute ganz in dem Maaße kenntnißlos
ausgeführt, als die Anforderungen an die Orchest
bedeutender geworden sind. Als die höchsten A
Orchester in einer Mozart'schen Partitur enthalte
der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kape
Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am O
despotisch, und namentlich grob. Als letzter diese
mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt
Frankfurt gehörte noch zu ihr. Was diese Männer
welche man in ihrem Verhalten zur neueren Mus
bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leisten
ich noch vor etwa acht Jahren durch eine A
„Lohengrin" in Karlsruhe unter der Leitung des al
Strauß. Dieser höchst würdige Mann stand of
licher Scheu und Befremdung vor meiner Partitur:
trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orche
nicht präziser und kräftiger zu denken war; man s
Alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht
in den Händen hat. Merkwürdiger Weise war die
der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent,
Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereil

komplizirteren neueren Orchestermusik für die Bildung der Orchester endlich ungeeignet machen mußte, war zuvörderst eben ihre alte Gewöhnung im Betreff der früher nöthig oder genügend dünkenden Besetzung derselben, wofür man sich genau nur nach den dargebotenen Aufgaben gerichtet hatte. Mir ist kein Beispiel bekannt geworden, daß irgendwo in Deutschland der Etat eines Orchesters aus Rücksicht auf die Erfordernisse der neueren Instrumentation grundsätzlich umgestaltet worden wäre. Nach wie vor rücken in den großen Orchestern die Musiker nach dem Anziennitätsgesetze zu den Stellen der ersten Instrumente herauf, und nehmen folgerichtig erst bei eingetretener Schwächung ihrer Kräfte die ersten Stimmen ein, während die jüngeren und tüchtigeren Musiker an den zweiten sitzen, was besonders bei den Blasinstrumenten sehr nachtheilig bemerkbar wird. Ist es nun wohl in neuerer Zeit einsichtigen Bemühungen, und namentlich auch der bescheidenen Erkenntniß der betreffenden Musiker selbst zu verdanken, daß diese Übelstände sich immer mehr vermindern, so hat hingegen ein anderes Verfahren zu andauernd nachtheiligen Folgen geführt, nämlich in der Besetzung der Streichinstrumente. Hier wird ohne alles Besinnen fortwährend die zweite Violine, vor Allem aber die Bratsche aufgeopfert. Dieses letztere Instrument wird überall zum allergrößten Theile von invalid gewordenen Geigern, oder auch von geschwächten Bläsern, sobald diese irgend einmal auch etwas Geige gespielt haben, besetzt; höchstens sucht man einen wirklich guten Bratschisten an das erste Pult zu bringen, namentlich der hie und da vorkommenden Soli wegen; doch habe ich auch erlebt, daß man für diese sich mit dem Vorspieler der ersten Violine aushalf. Mir wurde in einem großen Orchester von acht Bratschisten nur ein einziger bezeichnet, welcher die häufigen schwierigen Passagen in einer meiner neueren Partituren korrekt ausführen konnte. Das hiermit erwähnte Verfahren war nun, wie es aus humanen Rücksichten zu entschuldigen war, von dem Charakter der früheren Instrumentation, nach welchem die Bratsche meist nur zur Ausfüllung der Begleitung gebraucht wurde,

eingegeben, und fand auch bis in die neuesten Zeiten eine ge
Rechtfertigung durch die unwürdige Instrumentirungsweise de
nischen Opernkomponisten, deren Werke ja einen wesentlich
beliebten Bestandtheil des deutschen Opernrepertoir's ausmac
auf diese Lieblingsopern auch von den großen Theaterinte
nach dem rühmlichen Geschmacke ihrer Höfe, am allermeisten
wird, so ist es auch nicht zu verwundern, daß Anforderungen
sich auf diesen Herren durchaus unbeliebte Werke begründen, l
nur dann durchzusetzen sein würden, wenn der Kapellmei
ein Mann von Gewicht und ernstem Ansehen wäre, und
namentlich selbst recht ordentlich wüßte, was für ein
Orchester nöthig ist. Dieses Letztere entging nun größtentheils
älteren Kapellmeistern; ihnen entging namentlich auch die E
die Nothwendigkeit, die Saiteninstrumente unserer Orchester, g
der so sehr gesteigerten Anzahl und Verwendung der Blasinst
im entsprechenden Maaße zu vermehren; denn was auch ne
in dieser Hinsicht nothdürftig geschah, da das Misverhält
doch gar zu offenbar wurde, genügte nie, um hierin die so be
deutschen Orchester auf gleiche Höhe mit den französischen zu
welchen sie in der Stärke und Tüchtigkeit der Violinen, und
lich auch der Violoncelle, durchweg noch nachstehen.

Was nun jenen Kapellmeistern vom alten Schrot entg
zu erkennen und auszuführen wäre jetzt die erste und rechte
der Dirigenten neueren Datum's und Styles gewesen. Da
aber gesorgt, daß diese den Intendanten nicht gefährlich wur
daß namentlich auf sie nicht die wuchtvolle Autorität der
„Zöpfe" der früheren Zeit überging.

Es ist wichtig und lehrreich zu ersehen, wie diese neue
ration, welche jetzt das gesammte deutsche Musikwesen ver
Amt und Würden gelangte. — Da wir zunächst dem Beste
großen und kleinen Hoftheater, sowie der Theater überhaupt, di
haltung von Orchestern zu verdanken haben, müssen wir es

gefallen lassen, daß durch die Direktionen dieser Theater der deutschen Nation diejenigen Musiker bezeichnet werden, welche sie für berufen halten, oft halbe Jahrhunderte hindurch die Würde und den Geist der deutschen Musik zu vertreten. Die meisten dieser so beförderten Musiker müssen wissen, wie sie zu dieser Auszeichnung kamen, da an den wenigsten unter ihnen es für das ungeübte Auge ersichtlich ist, durch welche Verdienste sie dazu gelangten. Der eigentliche deutsche Musiker erreichte diese „guten Posten", als welche sie von ihren Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeist durch die einfache Anwendung des Gesetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, schubweise. Ich glaube, daß das große Berliner Hoforchester seine meisten Dirigenten auf diesem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch sprungweise her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzessin u. s. w. Von welchem Nachtheile diese autoritätslosen Wesen für die Pflege und Bildung unserer allergrößten Orchester und Operntheater geworden sind, ist nicht genug zu ermessen. Gänzlich verdienstlos, konnten sie sich in ihrer Stellung nur durch Unterwürfigkeit gegen einen kenntnißlosen, gewöhnlich aber allesverstehenwollenden obersten Chef, sowie durch eine schmeichelnde Anbequemung an die Forderungen der Trägheit gegen die ihnen untergebenen Musiker behaupten. Durch Preisgebung aller künstlerischen Disziplin, zu deren Aufrechterhaltung sie andererseits gar nicht befähigt waren, sowie durch Nachgiebigkeit und Gehorsam gegen jede unsinnige Zumuthung von oben, schwangen sich diese Meister sogar zu allgemeiner Beliebtheit auf. Jede Schwierigkeit des Studiums ward mit einer salbungsvollen Berufung auf den „alten Ruhm der N. N. Kapelle" unter gegenseitigem Schmunzeln überwunden. Wer bemerkte es nun, daß die Leistungen dieses ruhmreichen Institutes von Jahr zu Jahr tiefer sanken? Wo waren die wirklichen Meister, diese zu beurtheilen? Gewiß nicht unter den Rezensenten, welche nur bellen, wenn ihnen der Mund nicht zugestopft wird; auf dieses Stopfen aber verstand man sich allseitig.

In neueren Zeiten werden nun diese Dirigentenstellen aber auch

durch besonders Berufene besetzt: man läßt, je nach Bedürfniß und Stimmung der obersten Direktion, von irgend woher einen tüchtigen Routinier kommen; und dieß geschieht, um der Trägheit der landesüblichen Kapellmeister eine „aktive Kraft“ einzuimpfen. Dieß sind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper „herausbringen“, sie stark zu „streichen“ verstehen, und den Sängerinnen effektvolle „Schlüsse“ in fremde Partituren hineinkomponiren. Einer solchen Geschicklichkeit verdankt die Dresdener Hofkapelle einen ihrer rüstigsten Dirigenten.

Aber auch nach wirklichem Rufe wird zu Zeiten ausgegangen: es müssen „musikalische Größen“ herbeigezogen werden. Die Theater haben keine solche aufzuweisen: aber die Singakademien und Konzertanstalten liefern deren welche, namentlich nach den Anpreisungen der Feuilletons der großen politischen Zeitungen, ziemlich alle zwei bis drei Jahre. Dieß sind nun unsere heutigen Musikbanquier's, wie sie aus der Schule Mendelssohn's hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menschen als die hilflosen Nachwüchse unserer alten Zöpfe, — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponirend, und den Proben der Abonnementkonzerte zuhörend. Auch im Dirigiren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zu dem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unseren armen eingeborenen Kapellmeistern ängstliche, selbstvertrauenslose Bescheidenheit war, äußerte sich bei ihnen als guter Ton, zu welchem sie außerdem durch ihre etwas befangene Stimmung unserem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten. Ich glaube, daß diese Leute manchen guten Einfluß auf unsere Orchester ausgeübt haben: gewiß ist viel Rohes und Tölpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler
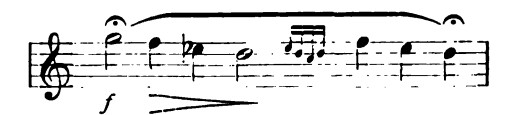
Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Weber's herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte.

Zunächst fehlte diesen Herren aber Eines, um der nöthigen Neugestaltung unserer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: — Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier Alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich. Jeder von ihnen hat so viel mit sich, und mit der Schwierigkeit seine künstliche Stellung zu behaupten, zu thun, daß er an das Allgemeine, Zusammenhangvolle, Konsequente und Neugestaltende nicht denken kann, weil dieses ihn, ganz richtig, auch eigentlich gar nichts angeht. Sie sind in die Stellung jener alten schwerschrötigen deutschen Meister eben nur getreten, weil diese gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststyles zu erkennen; und es scheint, daß sie sich in dieser Stellung nur wie eine Übergangsperiode ausfüllend empfinden, während sie mit dem deutschen Kunstideale, dem wieder alles Edle doch einzig zustrebt, nichts Rechtes anzufangen wissen, weil es ihnen im tiefsten Grunde ihrer Natur fremd ist. So verfallen sie schwierigen Anforderungen der neueren Musik gegenüber auch nur auf Auskunftsmittel. Meyerbeer war z. B. sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichsten Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich Beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie Andere wieder,



Aus dem Überblicke der Eigenschaften de
älteren, wie dieser neuesten Spezies von Kapell
direktoren erhellt es, daß von ihnen für die Neu
nicht viel zu erwarten stehen kann. Dagegen i
einer guten Fortbildung derselben bisher immer
Musikern selbst ausgegangen, was sich sehr erklä
gerten Ausbildung der technischen Virtuosität hersc
welchen die Virtuosen der verschiedenen Instrument
gebracht haben, ist ganz unläugbar; er würde voll
wenn die Dirigenten Das gewesen wären, was si
solchen Umständen, sein sollten. Dem zöpfische
alten Kapellmeisterthumes, den stets um ihre
Heraufgeschobenen, oder durch Kammerfrauen empfo
u. s. w., wuchs der Virtuose natürlich sogleich üb
spielte im Orchester dann etwa die Rolle der Pri
Theater. Der elegante Kapellmeister neuesten Sc
dagegen mit dem Virtuosen, was in mancher Bezie
lich war, jedenfalls aber nur dann zu einem ge
des Ganzen geführt hätte, wenn eben das Herz
wahren deutschen Musikwesens von diesen Herren
Zu allernächst ist aber hervorzuheben, daß fi

nämlich, ungefähr wie bei der Astronomie die Anwendung der Mathematik auf diese, so hier die Anwendung der Musik auf die dramatische Kunst. Hätten sie diese, namentlich den dramatischen Gesang und Ausdruck richtig verstanden, so wäre ihnen von diesem Verständnisse aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orchesters, namentlich bei den Werken der neuen deutschen Instrumentalmusik, aufgegangen. Meine besten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beethoven'scher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher accentuirten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir seither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der Cmoll-Symphonie



so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dieß sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen



der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden Eindrucke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes neues Verständniß auf. — Dieß hier nur beiläufig anführend, will ich zunächst bloß angedeutet haben, welche Wechselwirkung zur Vervollständigung der höheren musikalischen Bildung im Betreff des Vortrages dem Dirigenten geboten wäre, wenn er seine Stellung zum Theater, welchem er an und für sich Amt und Würde verdankt, richtig verstünde.



als eben vom Theater.

Um nun beurtheilen zu können, was e Konzert= und Singakademie=Dirigent im Theat müssen wir ihn zunächst dort aufsuchen, wo er e und wo sich sein Ruf als „gediegener" deutsch hat. Wir müssen ihn als Konzertdirigenten beob

---

Von dem Orchestervortrag unserer klassische ist mir aus meiner frühesten Jugend ein auffal Unbefriedigung verblieben, welchen ich, sobald ic Zeit einem solchen Vortrage beiwohnte, stets wied mir am Klaviere, oder bei der Lesung der Partitu seelenvoll belebt erschienen, erkannte ich dann k meistens ganz unbeachtet flüchtig an den Zuhörern mentlich war ich über die Mattigkeit der Mozart staunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt ein Gründe hiervon habe ich mir erst später klar gem eingehend in meinem „Bericht über eine in Mü

haften deutschen Musikkonservatoriums, im strengsten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des ächten, von den Meistern selbst ausgeübten Vortrages unserer klassischen Musik durch stete lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich wiederum voraussetzen lassen müßte, daß diese Meister dort selbst dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Diese Voraussetzung, wie das darauf sich gründende Ergebniß, hat sich leider der deutsche Kultursinn entgehen lassen, und wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientiren.

In meiner Jugendzeit wurden in den berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerten diese Stücke einfach gar nicht dirigirt; sondern unter dem Vorspiele des damaligen Konzertmeisters Matthäi wurden sie, etwa wie die Ouvertüren und Entreakte im Schauspiele, abgespielt. Von störender Individualität des Dirigenten war hier somit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unserer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt: sie gingen daher recht glatt und präzis; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke.

Nur mit Beethoven's neunter Symphonie wollte es durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch diese jedes Jahr mit aufzuführen. — Ich hatte mir die Partitur dieser Symphonie selbst kopirt, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erstaunt war ich, von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmuthigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethoven's, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel gerathen war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Sehr belehrend war es nun aber für mich, daß auch mein späteres wahres Gefallen an den Mozart'schen Instrumentalwerken erst dann angeregt wurde,
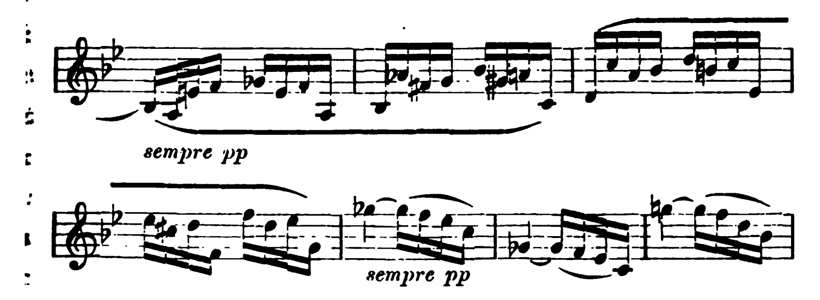


ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Lösung
machte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jeden
hoven'sche Melodie zu erkennen, welche offenba
Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war;
sang das Orchester.

Dieß war das Geheimniß. Und hierzu war
durch einen Dirigenten von besonderer Genialität
Habeneck, welcher sich das große Verdienst dies
warb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winter
probiren gelassen, eben nur den Eindruck der Unverstä
wirksamkeit dieser Musik empfunden, von welchem Eindr
ist, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten s
Dieser bestimmte Jenen aber, die Symphonie ein z
Jahr hindurch zu studiren, und demnach nicht eh
bis das neue Beethoven'sche Melos jedem Musiker
da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den
trag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben w
war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alte
der Meister, und Alles gehorchte ihm.

Die Schönheit dieses Vortrages der neunten
mir noch ganz unbeschreiblich. Um jedoch einen

habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:



so vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dieß damals (vor dreißig Jahren) von den Musikern des Pariser Konservatoir-Orchesters hörte. An dieser einen Stelle ist es mir, bei oft in meinem späteren Leben erneueter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orchestervortrag ankommt, weil sie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Gesetze der Dynamik in sich schließt. Daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand nämlich ihre Meisterschaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich später diese Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, sowohl den Bogenwechsel wie den Saitenwechsel der Streichinstrumentisten bei der aufsteigend sich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkürliche Accentuation beim Aufsteigen dieser Passage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Musiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz beim Abwärtsgehen schwächer zu werden. Mit dem vierten Takte der aufgezeichneten Stelle waren wir immer in ein Crescendo gerathen, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkürlich, ja nothwendig, ein bereits heftiger Accent zugeführt wurde, welcher hier der so eigenthümlichen tonischen Bedeutung dieser Note höchst nachtheilig ward. Welchen Ausdruck diese Stelle in dieser gemeinhin musizirenden Weise, gegen den durch ausdrückliche Vor-



mich, daß der Eindruck der dynamischen Monoto
diesen scheinbar unsinnigen Ausdruck für ein sehr s
Phänomen!) bei der ungemeinen, ja exzentrisch man
Bewegung der aufsteigenden Figur, mit ihrer
unendlich zart gesungene längere Note Ges, welche
zart gesungen antwortete, wie durch Zauber mic
lichen Mysterien des Geistes einweihte, welcher nu
und klar verständlich zu mir sprach.

Diese erhabene Offenbarung aber hier des
lassend, frage ich nur, meine sonstigen praktischen
laufend: auf welchem Wege ward es jenen Parise
so unfehlbar zu der Lösung dieser schwierigen Auf
Ersichtlich zunächst nur durch den gewissenhaftesten
solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht b
gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht einb
von selbst verstünden, sondern dem zunächst Unver
sich scheu und besorgt fühlen, und dem Schwieri
beizukommen suchen, auf welcher sie zu Hause sin
Seite der Technik. Der französische Musiker ist
Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört,
beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den

sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität": aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.

Nur die richtige Erfassung des Melos' giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urtheil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dieß durch den Hinweis darauf zu erhärten, daß unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, bagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

Hierüber erlaube ich mir denn mit dem Folgenden weitere Mittheilungen des von mir Erfahrenen zu machen.

Will man Alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dieß darin enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob

der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das Tempo giebt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mi Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntniß die teren von Seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig l aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder hung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemein fuhren: „Andante“ zwischen „Allegro“ und „Adagio“, erschöp der einfachsten Steigerung der Grade fast Alles ihnen hierfür dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allerm gerades weges gar nicht bezeichnet, was im ächt musikalischen Sin Allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdru herausfühlt, was soll dem noch solch' eine italienische Tempobezei sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren mit recht beredter Tempo-Angabe ausstattete, und diese noch du Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixirte. We nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. „Tannhäuser“, hörte, vertheidigte man sich gegen meine Rekrimina jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-A gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der matik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den nomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der zeitmaaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt den Modifikationen dieser Zeitmaaße zuwendend, da von unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgem der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten dings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie

ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig" verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines „Rheingold", die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung", sich auf drei Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einst zur Charakterisirung einer Aufführung meines „Tannhäuser", daß die Ouvertüre, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor dem Allabreve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigiren und für Etwas da sind. Wie diese Vierfüßler aus der Dorfkirche sich namentlich auch in unsere Operntheater verlaufen haben, mag Gott wissen.

Das „Schleppen" ist dagegen nicht die Eigenschaft der eigentlichen eleganten Dirigenten der neueren Zeit, welche im Gegentheil eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben. Hiermit hat es eine ganz besondere Bewandniß, welche das neueste, so allgemein beliebt gewordene, Musikwesen an sich fast erschöpfend zu charakterisiren geeignet wäre, weßhalb ich denn auch hier etwas näher gerade auf dieses Merkmal desselben eingehen will.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelssohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes derselben, verdorben habe. Ich selbst habe Mendelssohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethoven'sche Symphonie aufführen gehört: es war dieß die achte Symphonie (F dur). Ich bemerkte, daß er — fast wie nach Laune — hie und da ein Detail her-

ausgriff, und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete, was diesem einen Detail so vortrefflich zu Statten kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nüancen zuwendete: im Übrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin. Persönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigirens, daß das zu langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dieß geschehe am besten dadurch, daß man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelssohn's müssen von dem Meister hierüber noch Mehreres und Genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäußerte Ansicht kann es nicht gewesen sein, da ich des Weiteren Gelegenheit hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

Eine lebendige Erfahrung von den ersteren machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hatte Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigirt, und ausgesprochener Maßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohn'schen Vortragsweise fest, welche sich andererseits so gut den Gewöhnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequemte, daß die Vermuthung, die Mendelssohn'sche Vortragsweise sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genöthigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohn's gegen mich gethane Äußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete

als unläugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizirten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als „mezzoforte"; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. So weit dieß nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen sein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, und freuten sich selbst aufrichtig darüber; auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein: nur die Rezensenten waren wüthend darüber, und schüchterten die Vorsteher der Gesellschaft dermaaßen ein, daß ich von diesen wirklich einmal darum angegangen wurde, den zweiten Satz der Es dur-Symphonie von Mozart doch ja wieder so ruschlich herunterspielen zu lassen, wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst auch es habe thun lassen.

Ganz wörtlich präzisirte sich aber endlich die fatale Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines sehr gemüthlichen älteren Kontrapunktisten, Herrn Potter (wenn ich mich nicht irre), dessen Symphonie ich aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derselben doch ja nur recht schnell zu nehmen, weil er große Angst habe, es möchte langweilen. Ich bewies diesem nun, daß sein Andante, es möge so kurz dauern wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergespielt würde, wogegen es zu fesseln vermöge, wenn das recht hübsche naive Thema etwa so, wie ich es ihm nun vorsang, auch vom Orchester vorgetragen würde, denn so habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entschuldigte sich nur eben damit, daß er diese Art von Orchestervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt sei. Am Abend drückte er mir, gerade nach diesem Andante, freudigst die Hand. —

Wie gering der Sinn unserer modernen Musiker für das von

mir hier gemeinte richtige Erfassen des Zeitmaaßes und Vortra
hat mich wahrhaft in Erstaunen gesetzt, und leider machte
Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Korpphäen
heutigen Musikwesens. So war es mir unmöglich, Mendelssoh
Gefühl von dem allgemein so widerwärtig verwahrlosten Zei
des dritten Satzes der Fdur-Symphonie Beethoven's (Nr.
zubringen. Dieß ist denn auch einer von den Fällen, welche
Beispieles wegen aus vielen anderen herausgreife, um an i
Seite unseres musikalischen Kunstsinnes zu beleuchten, über de
schreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut
sollten.

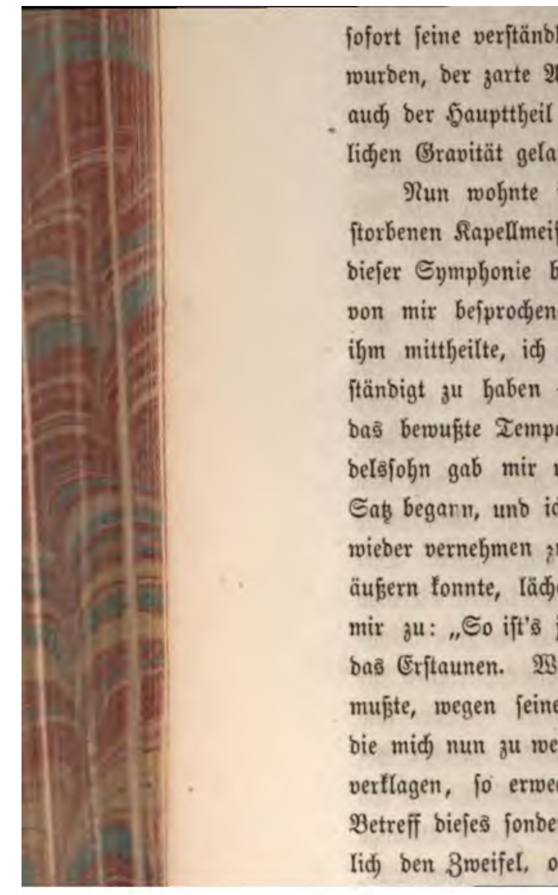
Wir wissen, wie Haydn durch die Verwendung der Fo
Menuetts zu einem erfrischenden Überleitungssatze vom
zum Schluß-Allegro seiner Symphonien, namentlich in seinen
Hauptwerken dieser Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaaß de
dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich
schleunigen; offenbar nahm er sogar, besonders für das Trio,
den „Ländler" seiner Zeit in diesen Satz auf, so daß die Bez
„Menuetto", namentlich im Betreff des Zeitmaaßes, nicht m
sich eignete, und nur ein seiner Herkunft wegen beibehaltene
wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydn'sche M
gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in M
Symphonien, wie man sehr deutlich empfinden muß, wenn z.
Menuett der G moll-Symphonie, namentlich aber der der (
Symphonie dieses Meisters in einem gehalteneren Zeitmaaß
wird, wo dann besonders dieses letztere, gewöhnlich fast im
heruntergejagte, einen ganz anderen, sowohl anmuthigen als
kräftigen Ausdruck erhält, wogegen sonst das Trio, mit dem

gehaltenen [Notenbeispiel] zu einer nichtssagenden Ruschele

Nun hatte aber Beethoven, wie dieß sonst auch bei ihm vor



für seine F dur-Symphonie einen wirklichen ächten Menuett im Sinne; diesen stellt er, als gewissermaßen ergänzenden Gegensatz zu einem vorangehenden Allegretto scherzando, zwischen zwei größeren Allegro-Hauptsätzen auf, und damit gar kein Zweifel über seine Absicht im Betreff des Zeitmaaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit: Menuetto, sondern mit: Tempo di Menuetto. Diese neue und ungewohnte Charakteristik der beiden Mittelsätze einer Symphonie wurde nun fast gänzlich übersehen: das Allegretto scherzando mußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenso gewohnte „Scherzo" vorstellen, und da es nun mit beiden in dieser Auffassung nicht recht fördern wollte, kam die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, bei unseren Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethoven'schen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der A dur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen. So wird denn, nach dem stets etwas verschleppten Allegretto scherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum Besten gegeben, von dem man nie weiß, was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich aber ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monstrosität: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas Anderes als ein höchst peinliches Gekratze zum Besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, daß selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Kicks" besorgt sein muß. Ich entsinne



sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen
wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam
auch der Haupttheil des Satzes zum rechten Ausdruc
lichen Gravität gelangte.
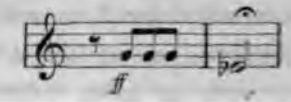
Nun wohnte ich einmal mit Mendelssohn
storbenen Kapellmeister Reissiger in Dresden dirigi
dieser Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm
von mir besprochene Dilemma, über dessen richtige
ihm mittheilte, ich zuvor mit meinem damaligen Ko
ständigt zu haben — — glaubte, denn dieser hatte
das bewußte Tempo langsamer als sonst üblich zu
delssohn gab mir vollständig Recht. Wir hörten
Satz begann, und ich erschrak darüber, genau das alt
wieder vernehmen zu müssen; ehe ich aber meinen U
äußern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig de
mir zu: „So ist's ja gut! Bravo!" So fiel ich denn
das Erstaunen. War nämlich Reissiger, wie es mir
mußte, wegen seines Rückfalles in das alte Tempo
die mich nun zu weiteren Erörterungen führen werde
verklagen, so erweckte dagegen Mendelssohn's Une
Betreff dieses sonderbaren künstlerischen Vorganges in
lich den Zweifel, ob hier überhaupt etwas Untersch

Ganz dasselbe, wie mit Reissiger, begegnete mir im Betreff des
hen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem
ren namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelssohn's
der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieser hatte meinen
ichten über dieses Tempo di Menuetto beigepflichtet, und für ein
ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige
same Zeitmaaß dieses Satzes zu nehmen zugesagt. Wunderlich
te seine Entschuldigung dafür, daß auch er sein Versprechen nicht
lten: lachend gestand er mir nämlich, daß er, durch die Besorgung
allerlei Direktions-Angelegenheiten zerstreut, erst nach dem Beginne
Stückes sich der mir gemachten Zusage wieder erinnert habe;
habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte
maaß nicht plötzlich ändern können, und so sei es denn für dieß-
nothgedrungen nochmals beim Alten verblieben. So peinlich
diese Erklärung berührte, war ich dießmal doch zufrieden damit,
igstens Jemand gefunden zu haben, welcher den von mir ver-
denen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem
jenem Tempo komme es auf das Gleiche heraus. Ich glaube
nicht einmal, daß ich in diesem letzteren Falle den betroffenen
igenten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenlosigkeit, wie
ich selbst der „Vergeßlichkeit" beschuldigte, zeihen konnte, sondern
der Grund, weßhalb er das Tempo nicht langsamer nahm, ihm
st unbewußt, ein sehr richtiger war. So auf das Gerathewohl
der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaaß empfindlich
verändern, hätte gewiß vom bedenklichsten Leichtsinn gezeugt, vor
n sehr üblen Folgen den Dirigenten dießmal seine glückliche „Ver-
ichkeit" bewahrte. Bei seinem, unter der Anleitung des schnelleren
trages nun einmal gewöhnten Vortrage dieses Stückes, wäre das
ester aus aller Fassung gerathen, wenn ihm plötzlich das gemä-
ere Zeitmaaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicher Weise
s ein ganz anderer Vortrag gefunden werden mußte.

Hier liegt eben der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr

deutliches Erfassen es abgesehen sein müßte, wenn es über de
sehr vernachlässigten und durch üble Gewöhnungen verdorben
trag unserer klassischen Musikwerke zu einer ersprießlichen
digung kommen sollte. Die üble Gewöhnung hat nämlich ein
Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu bestehen,
eine gewisse Übereinstimmung des Vortrages mit diesem ge
welche einerseits den Befangenen das wahre Übel verdeckt,
seits aber zunächst eine offenbare Verschlimmerung dadurch
läßt, daß der im Übrigen gewöhnte Vortrag bei nur
Veränderung des Zeitmaaßes sich meistens ganz unerträ
nimmt.

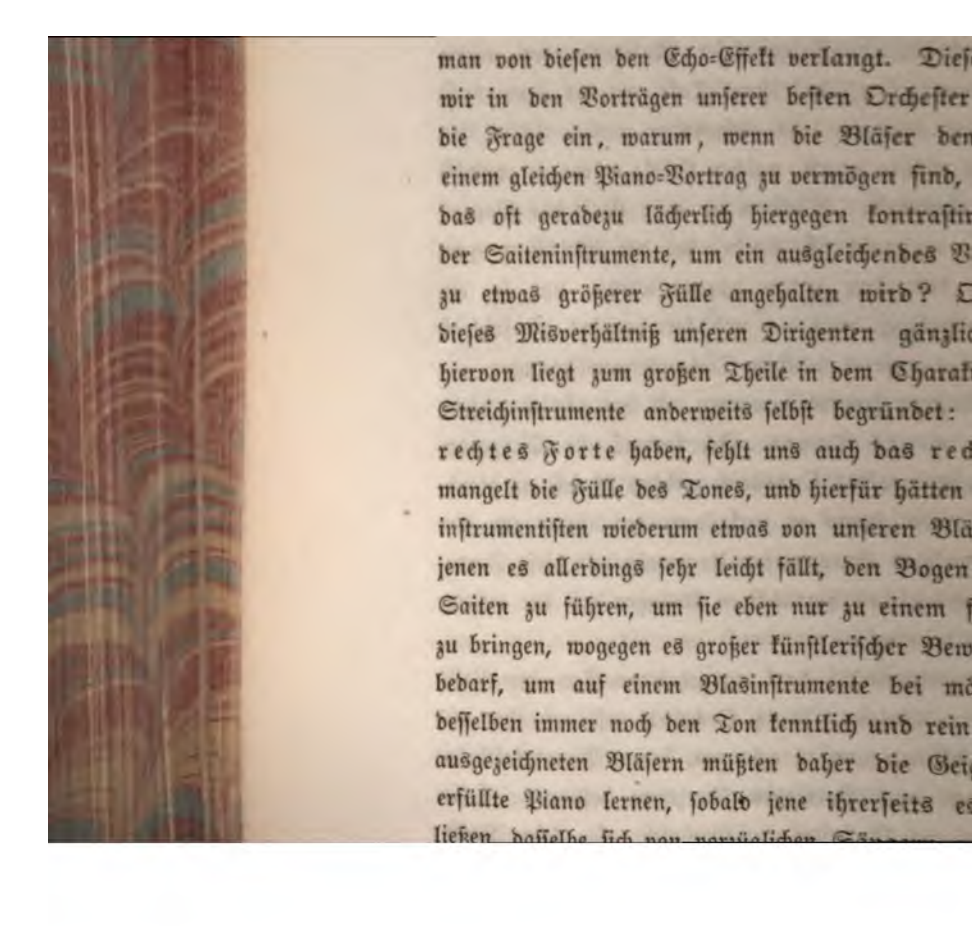
Um dieß an einem allereinfachsten Beispiele klar zu mach
ich den Anfang der C moll-Symphonie:



Über die Fermate des zweiten Taktes gehen unsere Dirig
einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Ver
nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präcis
der Figur des dritten Taktes zu konzentriren. Die Note
gewöhnlich nicht länger ausgehalten, als bei einem achtl
striche der Saiteninstrumente ein Forte andauert. Nun
den Fall, die Stimme Beethoven's habe aus dem Gr
Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und
Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegen
um mich auf das Weitere zu besinnen, sondern, was i
Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Aus
schwelgenden Empfindung ist, [illegible] wenn ich
in das heftig und schnell [illegible]
anhaltenden Krampf. Dann [illegible] des Tones bis
letzten Blutstropfen [illegible]
meines Meeres an, und [illegible]

den Zug der Wolken, zertheile die wirren Nebelstreifen, und lasse einmal in den reinen blauen Äther, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegro's. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." — Wenn nun dieser Dirigent, in Folge dieser Mahnung, von einem Orchester auf einmal verlangte, daß jener Takt mit der Fermate so bedeutend, — folglich auch so lang ausgehalten würde, als es ihm im Sinne Beethoven's nöthig dünkt, welchen Erfolg würde er zunächst haben? Einen gar kläglichen. Nachdem die erste Kraft des Bogens der Saiteninstrumente verpraßt ist, würde, bei der Nöthigung zum längeren Aushalten, der Ton immer dünner werden und in ein verlegenes Piano ausgehen, denn — und hier berühre ich sogleich einen der üblen Erfolge unserer heutigen Dirigentengewöhnungen —: nichts ist unseren Orchestern fremder geworden, als das gleichmäßig starke Aushalten eines Tones. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohntheit diese Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Übungen erst der richtige Erfolg herbeizuführen sein wird.

Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester: erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt. Ohne diese Grundlage giebt ein Orchester viel Geräusch, aber keine Kraft; und hierin liegt ein erstes Merkmal der Schwäche unserer meisten Orchesterleistungen. Da hiervon unsere heutigen Dirigenten so gut wie gar nichts mehr wissen, geben sie dagegen sehr viel auf die Wirkungen eines überleisen Piano. Dieses ist nun recht mühelos



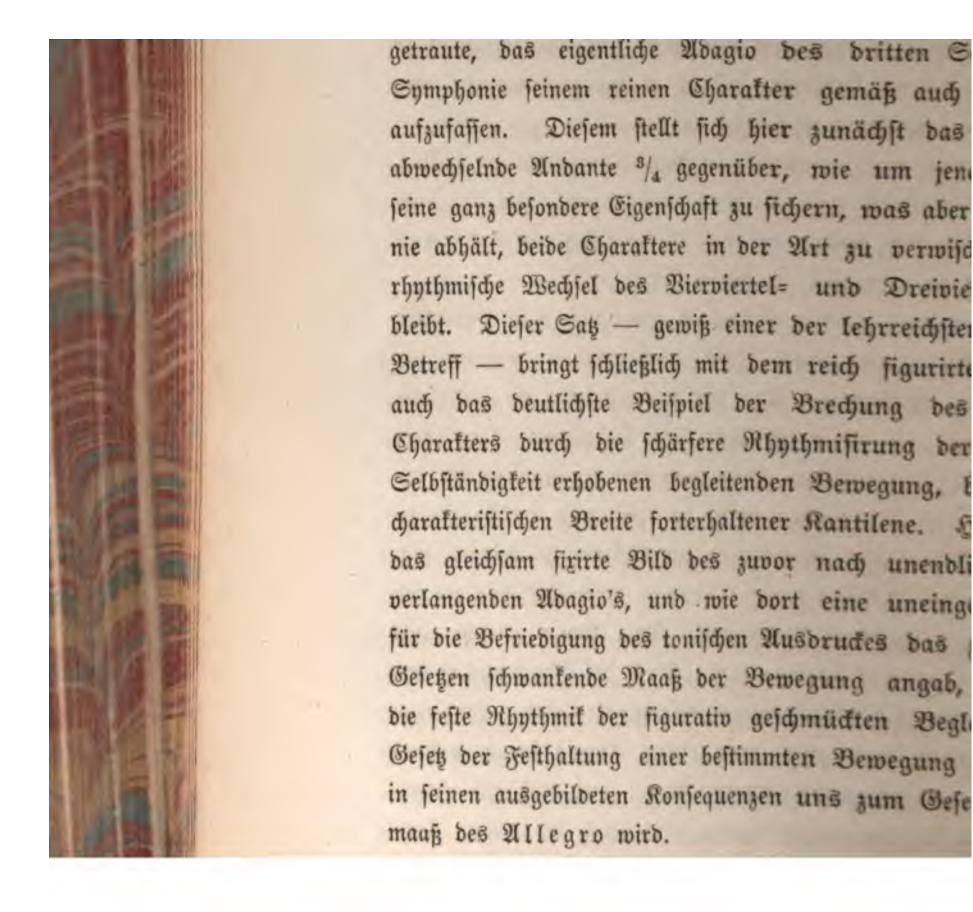
man von diesen den Echo=Effekt verlangt. Dies
wir in den Vorträgen unserer besten Orchester
die Frage ein, warum, wenn die Bläser den
einem gleichen Piano=Vortrag zu vermögen sind,
das oft geradezu lächerlich hiergegen kontrastir
der Saiteninstrumente, um ein ausgleichendes V
zu etwas größerer Fülle angehalten wird? D
dieses Misverhältniß unseren Dirigenten gänzlic
hiervon liegt zum großen Theile in dem Charak
Streichinstrumente anderweits selbst begründet:
rechtes Forte haben, fehlt uns auch das *rec*
mangelt die Fülle des Tones, und hierfür hätten
instrumentisten wiederum etwas von unseren Blä
jenen es allerdings sehr leicht fällt, den Bogen
Saiten zu führen, um sie eben nur zu einem f
zu bringen, wogegen es großer künstlerischer Bew
bedarf, um auf einem Blasinstrumente bei mö
desselben immer noch den Ton kenntlich und rein
ausgezeichneten Bläsern müßten daher die Gei
erfüllte Piano lernen, sobald jene ihrerseits es
ließen, dasselbe sich von

gepflegt wird? Welcher Art können die Modifikationen dieses Vortrages sein, wenn die beiden äußersten Kennzeichen der dynamischen Bethätigung undeutlich sind? Zweifelsohne so sehr mangelhaft, daß die von mir besprochene Mendelssohn'sche Maxime des flotten Darüberhinweggehens zu einem recht glücklichen Auskunftsmittel wird, weßhalb dieses auch von unseren Dirigenten zu einem wirklichen Dogma erhoben worden ist. Und dieses Dogma ist es eben, welches heute die ganze Kirche unserer Dirigenten mit ihrem Anhange einnimmt, so daß die Versuche, unsere klassische Musik richtig vorzutragen, von ihnen geradezu als ketzerisch verschrieen werden. —

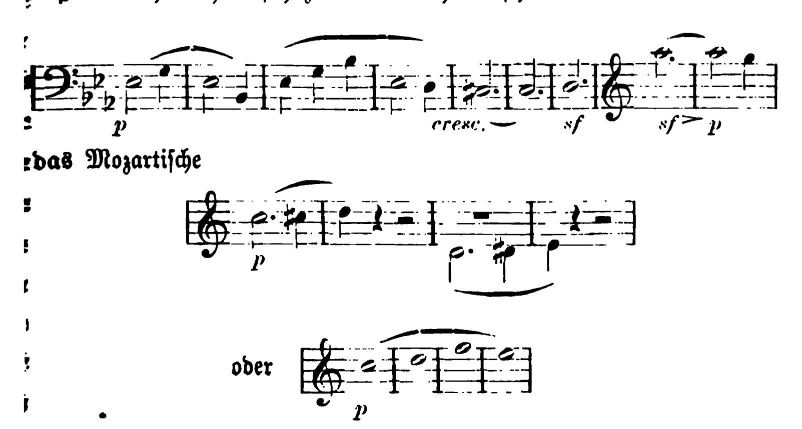
Ich komme, um mich zunächst an diese Dirigenten zu halten, für jetzt immer wieder auf das Tempo zurück, weil, wie ich zuvor sagte, hier der Punkt sich findet, wo der Dirigent sich als den rechten oder den unrechten zu erkennen zu geben hat.

Offenbar kann das richtige Zeitmaaß nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden; um jenes zu bestimmen, müssen wir über diesen einig sein: die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, diese haben den Dirigenten dafür zu bestimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempo's er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.

Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurirten Bewegung. Dem tempo adagio giebt der gehaltene Ton das Gesetz: hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, daß es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muß ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen; hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektirten Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten


getraute, das eigentliche Adagio des dritten S
Symphonie seinem reinen Charakter gemäß auch
aufzufassen. Diesem stellt sich hier zunächst das
abwechselnde Andante $^3/_4$ gegenüber, wie um jen
seine ganz besondere Eigenschaft zu sichern, was aber
nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwisc
rhythmische Wechsel des Vierviertel= und Dreivie
bleibt. Dieser Satz — gewiß einer der lehrreichste
Betreff — bringt schließlich mit dem reich figurirt
auch das deutlichste Beispiel der Brechung des
Charakters durch die schärfere Rhythmisirung der
Selbständigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, b
charakteristischen Breite forterhaltener Kantilene. H
das gleichsam fixirte Bild des zuvor nach unendli
verlangenden Adagio's, und wie dort eine uneing
für die Befriedigung des tonischen Ausdruckes das
Gesetzen schwankende Maaß der Bewegung angab,
die feste Rhythmik der figurativ geschmückten Begl
Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung
in seinen ausgebildeten Konsequenzen uns zum Gese
maaß des Allegro wird.

auch die Grundlage aller musikalischen Zeitmaaßbestimmung. Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äußerste Ergebniß der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Selbst im Allegro dominirt, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive, immer der dem Adagio entlehnte Gesang. Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die *sentimentale* Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, *naive* Gattung derselben abstechen läßt. Doch verhält sich zu dem Beethoven'schen



das Mozartische

oder

bereits nicht fern, und der eigentliche exklusive Charakter des Allegro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dieß ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußsätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finale's der Mozart'schen Es dur- und der Beethoven'schen A dur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden. Was

Verlegerung behandelten Modifikation des Te
mich zuwende, so wird Derjenige, welcher mir bis h
gefolgt ist, verstehen, daß es sich dabei um ein wah
unserer Musik überhaupt handelt. —

In Folge der vorangehenden Erörterung unter
Gattungen von Allegro's, von welchen ich dem ne
hoven'schen, einen sentimentalen Charakter zu
dem älteren, vorzugsweise Mozart'schen, welchem
Charakter beilegte. Bei dieser Bezeichnung schwebt
Charakteristik vor, welche Schiller in seinem berühm
der sentimentalischen und naiven Dichtkunst giebt.

Da ich meinem nächsten Zwecke zulieb mich jetzt
das hier berührte ästhetische Problem verbreiten wi
feststellen, daß ich das von mir gemeinte naive All
bestimmtesten eben in den meisten Mozart'schen sch
Sätzen ausgebildet erkenne. Die vollendetsten dies
Allegro's seiner Opern-Ouvertüren, vor Allem der

raschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermuthigend zu: „So war's schön! Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!" — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, daß es im idealen Sinne gar nicht langsam genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte, reine Allegro auch nicht schnell genug gegeben zu werden. Wie dort die Schranken der schwelgerischen Tonentwickelung, so sind hier die Gränzen der figurativen Bewegungsrichtung durchaus ideal, und das Maaß des Erreichbaren bestimmt sich einzig nach dem Gesetze der Schönheit, welches für die äußersten Gegensätze der gänzlich gehemmten und der gänzlich entfesselten figurativen Bewegung den Gränzpunkt feststellt, an welchem die Sehnsucht nach der Aufnahme des Entgegengesetzten zur Nothwendigkeit wird. — Es zeugt daher von einem tiefen Sinne, daß die Anreihung der Sätze einer Symphonie unserer Meister von einem Allegro zum Adagio, und von diesem, durch eine vermittelnde strengere Tanzform (den Menuett oder das Scherzo) zum allerschnellsten Final-Allegro führt. Hiergegen zeugt es ebenso von einem wahren Verkommen an aller richtigen Empfindung hiervon, wenn jetzige Komponisten der Langweiligkeit ihrer Einfälle durch Wiederausstopfung der älteren Suitenform, mit ihrer gedankenlosen Anreihung längst mannigfaltiger entwickelter und zu reich gemischten Formen ausgebildeter Tanztypen aufzuhelfen vermeinen.

Was nun jenes Mozart'sche absolute Allegro noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen läßt, ist, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von forte und piano, sowie, im Betreff seiner formellen Struktur, die wahllose Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Forte-Vortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch-melodischer Formen, in deren Verwendung (wie bei den stets gleichartig wiederkehrenden rauschenden Halbschlüssen) der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt. Hier erklärt sich jedoch Alles, auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter

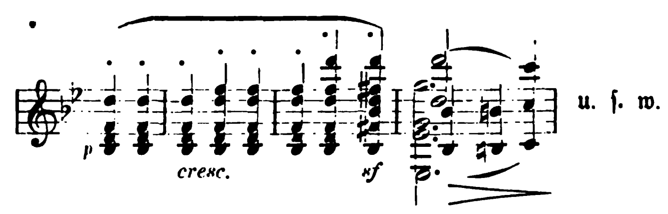


gung zur Modifikation des Zeitmaaßes angezeigt (
hiermit unmerklich, und doch wieder für den Vortra
takte so bestimmend, zu der etwas gemäßigteren Be
senkt, in welcher das folgende erste Tempo der
ein Allabreve, aber jedenfalls minder schnell al
der Ouvertüre, zu nehmen ist.

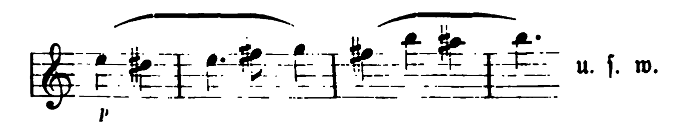
Daß die hier zuletzt berührte Eigenthümlichke
Ouvertüre unseren meisten Dirigenten roh=gewohn
soll uns jetzt nicht zu vorzeitigen Betrachtungen
Eines will ich nur erst festgestellt wissen, nämlich: daß
älteren, klassischen, oder — wie ich es nenne — n
himmelweit verschiedener von dem des neueren, se
eigentlichen Beethoven'schen Allegro's ist. Erst M
das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mannh
Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kenn
uns auch die Instrumentirungsweise der alten Meister
den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegro's nichts
lichen Gefühlsvortag Berechnetes eingestreut war.

Wie verhält sich hiergegen nun aber das eigentl
Allegro? — Wie wird sich (um die unerhörte Neu
sogleich durch seine kühnste Eingebung dieser Art zu b

einem Strich, vom ersten bis zum letzten Takte? Sollte von einem „Auffassen“ des Tempo seinerseits überhaupt die Rede sein, so kann man es für gewiß halten, daß er vor Allem dem Mendelssohn'schen „chi va presto, va sano“ folgen wird, — sobald er nämlich der eleganten Kapellmeisterei angehört. Wie die Musiker, welche etwa Sinn für Vortrag haben, dann mit dem



oder dem wehklagenden:



zurecht kommen, dafür mögen sie zusehen; Jene kümmert dieß nicht, denn sie sind auf „klassischem“ Boden, da geht es in einem Zuge fort: grande vitesse, vornehm und einbringlich zugleich, auf englisch: time is music. —

In der That sind wir hier auf dem entscheidenden Punkte für die Beurtheilung unseres ganzen heutigen Musikmachens angekommen, dem ich mich daher, wie zu bemerken gewesen sein wird, mit einigermaßen vorsichtiger Umständlichkeit genähert habe. Mir konnte zunächst nur darum zu thun sein, das Dilemma selbst aufzudecken, und dem Gefühle eines Jeden es klar zu machen, daß seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt.

Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.

Setzen wir nun fest, daß, im Betreff der von mir gemeinten stets gegenwärtigen und thätigen **Modifikation** des Tempo eines klassischen Musikstückes neueren Styles, es sich um nicht mindere Schwierigkeiten handelt, als diejenigen, mit welchen überhaupt das richtige Verständniß dieser Offenbarungen des ächten deutschen Geistes zu ringen hat. — In dem Vorangehenden habe ich einigen an den allerersten Koryphäen der Musik unserer Zeit gemachten Erfahrungen besondere Beachtung gewidmet, um meiner Darstellung das ganze Detail der Aufzählung der geringeren Fälle meiner Erfahrung zu ersparen: wenn ich jetzt nicht anstehe, allen diesen zusammengenommen das Urtheil zu entnehmen, daß ich, nach der Art wie wir ihn durch öffentliche Aufführungen bisher erst kennen gelernt haben, den eigentlichen Beethoven bei uns noch für eine reine Chimäre halte, so möchte ich nun dieser gewiß nicht weichlichen Behauptung dadurch zu einem Beweise verhelfen, daß ich die negative Seite desselben durch den positiven Nachweis der, meiner Meinung nach, richtigen Art des Vortrages für jenen Beethoven und das ihm Verwandte, unterstütze.

Da der Gegenstand mich auch in dieser Beziehung unerschöpflich dünkt, will ich mich wiederum an wenigere drastische Punkte der Erfahrung zu halten suchen. —

Eine der Hauptformen der musikalischen Satzbildung ist die einer Folge von **Variationen** auf ein vorangestelltes Thema. Bereits Haydn, und endlich Beethoven, haben die an sich lose Form der bloßen Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten, außer durch ihre genialen Erfindungen, auch dadurch künstlerisch bedeutend gemacht, daß sie diesen Verschiedenheiten **Beziehungen zu einander** gaben. Dieß geschieht am glücklichsten, wenn der Weg der Ent-
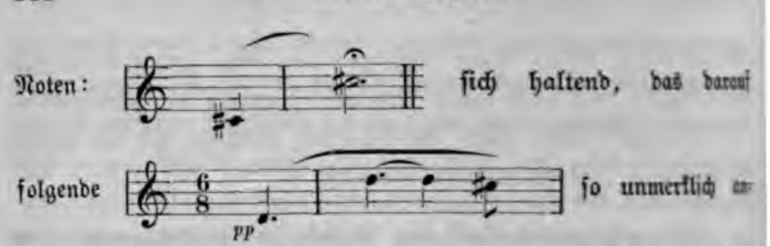
wickelung aus einander eingeschlagen wird, demnach wenn die eine Bewegungsform, sei es durch Fortspinnung des in ihr nur Angedeuteten, oder durch Ergänzung des in ihr Mangelnden, zu gewissermaßen befriedigender Überraschung in die andere Bewegungsform hinüberführt. Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aber dann aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittelung stark kontrastirende Theile neben einander gestellt werden. Gerade hieraus weiß zwar Beethoven ebenfalls wieder einen Vortheil zu ziehen, aber dann eben in einem Sinne, der die Annahme alles Zufälligen, Unbeholfenen vollkommen ausschließt: nämlich an den oben von mir bezeichneten Schönheitsgränzen sowohl des unendlich ausgedehnten Tones (im Adagio), als der schrankenlosen Bewegung (im Allegro), erfüllt er mit einer scheinbaren Plötzlichkeit die übermäßige Sehnsucht nach dem nun erlösenden Gegensatze, indem er die kontrastirende Bewegung dann als die einzig entsprechende eintreten läßt. Dieß lernen wir eben aus des Meisters großen Werken; und der letzte Satz der Sinfonia eroica ist zu dieser Belehrung eine der vorzüglichsten Anleitungen, sobald dieser Satz nämlich nach dem Charakter eines unendlich erweiterten Variationensatzes erkannt, und als solcher mit mannigfaltigster Motivirung vorgetragen wird. Um der letzteren für diesen, wie für alle ähnlichen Sätze, mit Bewußtsein sich zum Meister zu machen, muß aber die zuvor erwähnte Schwäche der Variationssatzform desto sicherer erkannt, und demzufolge ihre nachtheilige Wirkung auf das Gefühl abgeleitet werden. Zu häufig nämlich sehen wir, daß die Variationen eben nur einzeln für sich entstanden, und bloß nach einer gewissen, ganz äußerlichen Konvention an einander gereiht sind. Die unangenehmste Wirkung von dieser achtlosen Nebeneinanderstellung erfahren wir, wenn sogleich nach dem ruhig getragenen Thema eine unbegreiflich lustig bewegte erste Variation eintritt. Die erste Variation des so über Alles wundervollen Thema's des zweiten Satzes der großen A dur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven hat mich, da ich sie noch von keinem

Menuetto anders behandeln hörte, als es eben eine zu gemächliche Andantino bewegende „erste Variation“ überhaupt verdient, bis zur Empörung gegen alles fernere Musikanhören gebracht. Bezeichnend war es nun, daß, wenn ich mich noch klagend hierüber äußerte, ich von allen Seiten her ich nur dieselbe Erfahrung, wie mit dem Tempo des Menuetto der achten Symphonie wiederholte. Man gab mir „im Ganzen“ Recht, begriff im Einzelnen aber nicht, was ich meinte. Gewiß ist nun (um bei dem angeführten Falle zu bleiben), daß die erste Variation des wundervoll getragenen Thema's einen bereits auffällig belebten Charakter trägt; jedenfalls hat sie sich der Komponist, als er sie erfand, zunächst gar nicht in unmittelbarer Folge, d. h. nicht im vollen Zusammenhange mit dem Thema selbst gedacht, wie ihn die formelle Abgeschlossenheit der Theile der Variationen unbewußt bestimmte. Nun werden aber diese Theile in unmittelbarer Aufeinanderfolge vorgetragen. Aus anderen, nach der Variationenform gebildeten, aber im unmittelbaren Zusammenhange gedachten Sätzen des Meisters (wie z. B. dem zweiten Satze der C moll-Sonate … oder dem Andante des großen Es dur-Quartettes, vor Allem aus … [illegible] … der großen C moll-Sonate, Op. 111 … [illegible] … dort die … [illegible] … ausgeführt sind. [illegible] … der in solchem Falle … [illegible] … Sonate. Die Ehre … [illegible] … nahe, daß er … [illegible] … Stimmung des … [illegible] … Beziehung zu bringen … [illegible] … eine gewisse Rücksicht … [illegible] … Charakters, in welchem — … der [illegible] … und Violinspieler — die Variationen [illegible] … mit rechtem künstlerischen Sinne, so würde … [illegible] … dieser Variationen selbst … allmählich … [illegible] … Übergang zu der neueren, bewegteren …

tung bieten, somit, ganz abgesehen von dem sonstigen Interesse ses Theiles, auch noch diesen Reiz eines freundlich sich einschmeicheln- t, im Grunde aber nicht unbedeutenden Wechsels des im Thema dergelegten Hauptcharakters gewinnen. —

Einen gesteigerten Fall von ähnlicher Bedeutung bezeichne ich t der Hinweisung auf den Eintritt des ersten Allegro's *), nach n einleitenden längeren Adagiosatze des Cis moll-Quartettes von ethoven. Dieses ist mit „molto vivace" bezeichnet, womit sehr sprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz nahmsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die zelnen Sätze ohne die übliche Unterbrechung im Vortrage unmittelbar ander sich anreihen, ja — wenn wir sinnvoll hinblicken — sie h zarten Gesetzen sich aus einander entwickeln. Dieser Allegrosatz gt demnach unmittelbar einem Adagio von so träumerischer Schwer- th, wie kaum ein anderes des Meisters sich findet; als deutbares mmungsbild enthält er zunächst ein gleichsam aus der Erinnerung tauchendes, alsbald bei seinem Erkanntwerden lebhaft erfaßtes und t gesteigerter Empfindung gehegtes lieblichstes Phänomen. Hier ndelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise dieses an die wermüthige Erstarrung des unmittelbar vorangehenden Adagio- hlusses herantreten, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht ch die Schroffheit seines Eintrittes unsere Empfindung eher zu letzen als anzuziehen. Ganz angemessen tritt dieses neue Thema h zunächst im angebrochenen *pp*, eben wie ein zartes, kaum erkenn- es Traumbild auf, und verliert sich alsbald in ein zerfließendes tardando, worauf es sich zur Kundgebung seiner Wirklich- t gleichsam erst belebt, und durch das Crescendo in die ihm ene bewegte Sphäre tritt. Offenbar ist es hier eine zarte licht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieses legro's angemessen, seinen ersten Eintritt auch durch das Tempo modifiziren, nämlich, zunächst an die das Adagio schließenden

Noten: sich haltend, das darauf folgende so unmerklich an-



zufügen, daß für das Erste von einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo den Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister vorgezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz hervortritt. — Wie sehr verletzt es dagegen alles nur eigentliche künstlerische Schicklichkeitsgefühl, wenn diese Modifikation, wie es ausnahmslos bei jeder Aufführung dieses Quartettes geschieht, nicht ausgeführt, und dagegen sogleich mit dem frechen Vivace hineingefallen wird, als ob eben Alles doch nur Spaß wäre und es nun lustig hergehen solle! So aber erscheint es den Herren „klassisch“.

Da nun aber an Modifikationen des Tempo, wie ich sie jetzt an wenigen Beispielen mit umständlicherer Begründung als durchaus erforderlich nachgewiesen habe, für den Vortrag unserer klassischen Musik unermeßlich viel gelegen ist, so will ich nun, an der Hand dieser Beispiele weitergehend, die Bedürfnisse eines richtigen Vortrages unserer klassischen Musik in näheren Betracht nehmen, und zwar auf die Gefahr hin, unseren für die klassische Musikrichtung so besorgten, und um dieser Besorgtheit willen so geehrten Herren Musikern und Kapellmeistern einige fatale Wahrheiten sagen zu müssen. —

Wohl darf ich hoffen, mit den voranstehenden Untersuchungen das Problem der Modifikation des Tempo's für die klassischen Musikwerke des neueren, eigentlich deutschen Styles, zugleich mit den, zur

dem eingeweihten zarteren Geiste erkennbaren wie lösbaren, Schwierigkeiten dieser Modifikation nachgewiesen zu haben. In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig giltigen Kunsttypus erhobene sentimentale Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus' zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, formell auseinandergehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur an einander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Gewiß ist aber (wie ich an einzelnen Fällen dieß ausführlich nachwies) dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcher Weise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstruosität erscheinen soll. Ich entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Äußerungen älterer Musiker über die „Eroica" vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte sie geradesweges als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisirte Mozart'sche Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Acclamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am Klaviere studirt wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen,

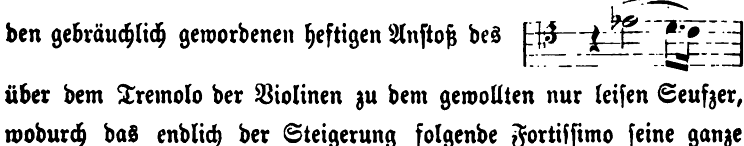
auszuüben weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unsere Herren Kapellmeister u. s. w. an, so müßte unsere edelste Musik nothwendig zu Grunde gehen.

Um nun so auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beispiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutschland zur Seite stellen können wird.

Wie oft hat nicht Jeder die Ouvertüre zum Freischütz von unseren Orchestern spielen gehört?

Nur von Wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschracken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; diese Wenigen sind nämlich die Besucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter Anderem eben diese Freischütz-Ouvertüre aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ereignete es sich nämlich, daß das Wiener Hofopern-Orchester, unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Anforderungen im Betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig außer Fassung gerieth. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher, im Tempo des „Alphorn's" oder ähnlicher gemüthlicher Kompositionen, als leicht gehäbiges Andante genommen worden war. Daß dieß aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich schon in Dresden an derselben Stelle, wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Male selbst in Dresden den Freischütz dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reissiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so
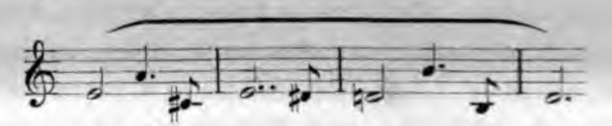
hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig". Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohlthuende Zeugniß für mich an, weil es, verschiedenen anderen Arten der Beurtheilung meiner künstlerischen Thätigkeit auch als Dirigent gegenüber, mir eine tröstliche Erinnerung bewahret hat. — Unter Anderen machte jene edle Ermuthigung mich für dießmal auch so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre auf die letzten Konsequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus' derselben zu bringen. Das Orchester studirte das bis zum Überdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der zartsinnig künstlerischen Anführung R. Lewi's den Ansatz, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz anderer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugießen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen sforzando auf dem nur zart inflektirten



sanft schmelzend sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoß des über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnißvolle Würde zu-

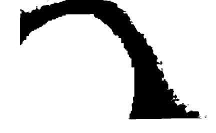
rückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegro's vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthema's in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermäßigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaaße für dieses Thema gelangte.

Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle kombinirteren neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandtheilen: die Bereicherung derselben, im Gegensatz zu der früheren naiveren, oder ungemischteren Allegro-Konstruktion liegt eben in dieser Kombination des reinen Allegrosatzes mit der thematischen Eigenthümlichkeit des gesangreichen Adagio's in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouvertüre zu „Oberon":
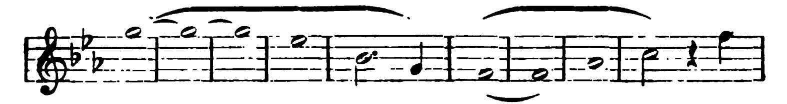


zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische ... vom Komponisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigentliche Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Das will sagen: äußerlich liest sich dieses Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; sobald es seinem Charakter nach lebensvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modifikation dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um dem Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.

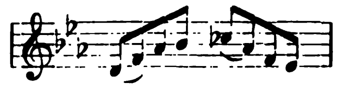
Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu



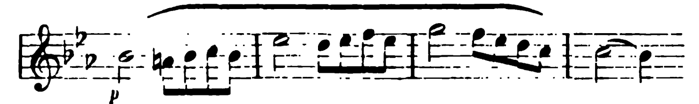
unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:
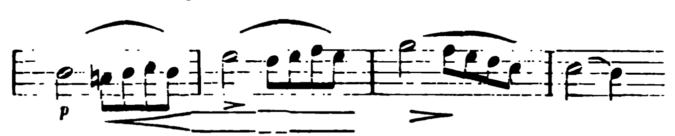


dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:



mit der hierdurch so schön vorbereiteten Kantilene in Es-dur in der gelindesten Nüance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema



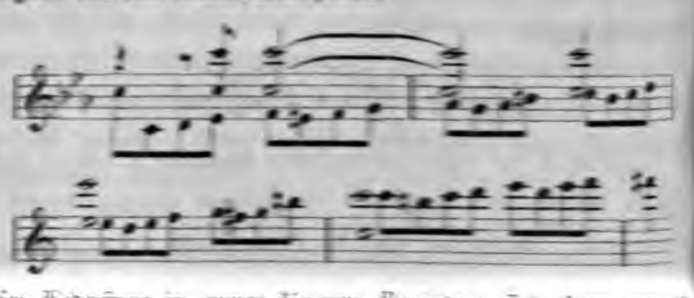
darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Accentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht



gespielt werde, so war dieß zwar mit den sonst so trefflichen Musikern Alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempo's mit dem pulsirenden



nur die leiseste Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um [illegible] für den Wiedereintritt der energischesten Nüance des Hauptmotivs mit dem folgenden Fortissimo das ganze Orchester im verständnißvollsten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es sich, die gedrängtere Wiederkehr des Konfliktes der zwei so stark entgegengesetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erschüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da die [illegible] äußersten Anspannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegro's mit dem Kulminationspunkte
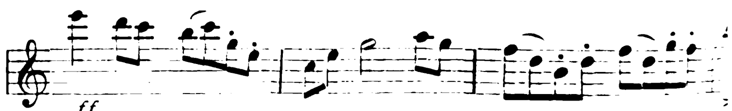


dieser Widerstreit in immer kürzeren Perioden sich [illegible]

[illegible]

das eigentliche bewegte Allegro-Thema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore“ von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegro's wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Kombinationen eben nicht zu modifiziren (d. h. unter anderen: rechtzeitig zurückzuhalten) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt, — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmäßigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dieß ebenfalls vom Wiener Orchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nöthigung zu dieser exzentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempo's, hervor, und führte somit zu einer Übertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vortragen sollte.

Wie nun aber gar der Schluß der Freischütz-Ouvertüre dazu kommt, in dieser Weise abgehetzt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben, wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei ihrem ersten Eintritte diese zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegro's mitgenommen worden war. Hier nahm sie sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird sie nun, wie zur poetischen Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermuthlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig hergehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisirung des vom inbrünstigen

Dankesaufschwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüll… Motives in allen und jeden unserer öffentlichen Aufführungen der Fr… schützouvertüre, Jahr aus, Jahr ein empfängt, Alles sehr gut findet, … gewohnten saft- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und neb… bei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, … etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es thut, dem steht es … hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch … standenen Idealismus', durch Hinweisen auf das künstlerisch … Wahre und Ewiggeltende, gegenüber allerhand halbtollen oder h… gewallten Doktrinen und Maximen"*) warnt. Wie ich sagte, gela… dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich na… lich so etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, diese … viel besudelte Ouvertüre anders zu hören. Noch heute dauert … Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouvertüre zuvor gar … gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hä… Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, andern… mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue … kung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man … glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Gr… hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orche… etwas mehr — ein wirkliches Geheimniß — verrathen könnten. … lich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll geine… Entrata:
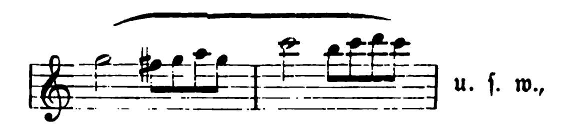


gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als … barer Accent ausnehmenden Zeichen > die jedenfalls vom Kom… nisten so verstandene Bedeutung eines Diminuendo-Zeichens >

*) Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die Musikalische … Nr. 67. 1869.



und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemäßigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflektion sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttakte



welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv dießmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beseligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie diesen Vorgang und seinen Erfolg, erfahren nun unsere Herren Kapellmeister gar nicht gern. Herr Dessof, welcher den „Freischütz" im Hofopernthеater demnächst wieder zu dirigiren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orchester seine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouvertüre belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouvertüre wollen wir also Wagnerisch nehmen".
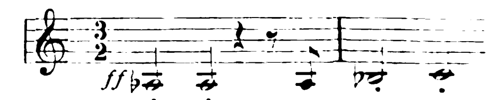
Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch Einiges, ohne Schaden „Wagnerisch" genommen werden, Ihr Herren!

Immerhin erschien dieß von Seiten des Wiener Kapellmeisters doch als eine ganze Konzession, wogegen mir in einem ähnlichen Falle mein ehemaliger (nun überdieß auch verstorbener) Kollege Reissiger einmal nur ein halbes Zugeständniß machte. Im letzten Satze der Adur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich seiner Zeit diese öfter zuvor bereits von Reissiger in Dresden dirigirte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orchesterstimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus persönlichem Gutdünken daselbst hatte eintragen lassen. Es betraf dieß die großartig vorbereitete Konklusion dieses Finalsatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimen-Accord (Härtel'sche Ausgabe der Partitur S. 86) es mit:

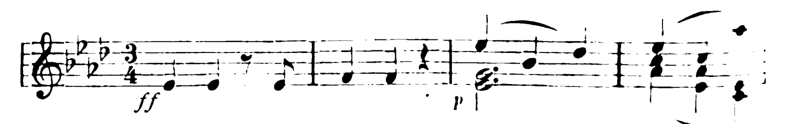


immer im Forte weiter geht, um später durch „sempre più forte“ zu noch ungestümerem Rasen hingeführt zu werden. Dieß hatte nun Reissiger verdrossen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano spielen, um so auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dieß piano nun austilgen, das forte im energischsten Sinne wiederherstellen, und verletzte so die vermuthlich auch von Reissiger seiner Zeit gehüteten „ewiggeltenden Gesetze“ des Lobe-Bernsdorf'schen Ächten und Wahren. Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reissiger auch einmal wieder zu dieser Adur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orchester mezzo forte zu spielen.

Ein anderes Mal traf ich (es geschah dieß vor noch nicht lange in München) eine öffentliche Aufführung der Ouvertüre zu „Egmont“ an, welche in dem an der Freischütz-Ouvertüre zuvor von mir aufgedeckten Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Allegro dieser Ouvertüre wird das furchtbar schwere Sostenuto der Einleitung:



mit verkürztem Rhythmus als Vordertheil des zweiten Thema's wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet:



„klassisch“ gewohnter Weise ward hier, wie überall, dieses aus schrecklichem Ernste und wohligem Selbstgefühle so drastisch eng geschürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegrosturze wie ein welkes Blatt mit hinweggespült, so daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchstens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei er-

ften Takten das Paar den Antritt nahm, um sich, so kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweise einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abwesenheit des gefeierten älteren Dirigenten, diese Musik einmal zu dirigiren hatte, veranlaßte ich Jenen zum richtigen Vortrag auch dieser Stelle, welche sofort im Sinne des hier so lakonischen Tondichters schlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifizirt wird, daß das Orchester die nöthige Besinnung zur Accentuation dieser, zwischen großer Energie und sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden, thematischen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des $^3/_4$ Taktes diese Kombination eine breitere Behandlung und entscheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieser nöthigen Modifikation der ganzen Ouvertüre ein neues, und zwar das richtige Verständniß zugeführt wird. — Von dem Eindrucke dieser korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheater-Intendanz vermeinte, es sei „umgeworfen" worden!

Dergleichen Vermuthungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonkonzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einst einer Aufführung der Gmoll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klassischen Dirigenten geleitet, beiwohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieser Symphonie, und an dessen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dieß fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So

waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weich anschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden
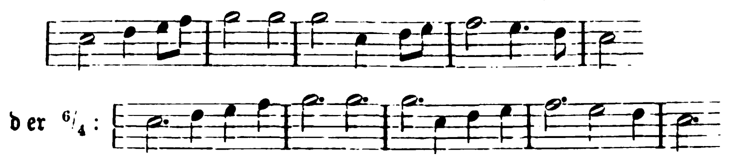


wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schicksalsschweren Mahnungen der fragenden



(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umschließend aufnahm. — Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden: da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hunderttheilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andante's über unseren Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorkam und ängstlich nach
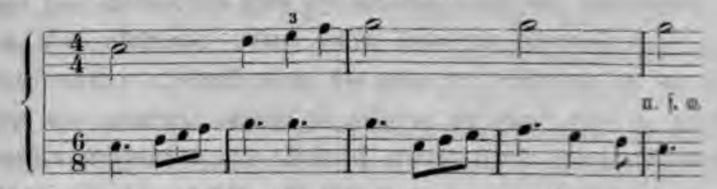
Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Theil des larghettisirten Andante's noch einmal spielen läßt, bloß aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen ächt Mozart'schen „Ohrenschmauß". —Da senkte ich denn mein Haupt, und schwieg.

Nur einmal ging mir späterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuser" hatte ich mir verschiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marsches im zweiten Akte, ruhig gefallen lassen. Nun fand es sich aber, daß der unzweifelhafte Altmeister es nicht einmal verstand, den $^4/_4$ Takt in den entsprechenden $^6/_4$, also zwei Viertel in die Triole aufzulösen. Dieß zeigte sich in der Erzählung des Tannhäuser, wo für den $^4/_4$:



eintritt. Diese Auflösung zu taktiren fiel dem Altmeister schwer: im $^4/_4$ die vier Theile winkelrecht auszuschlagen, ist er zwar allerernstlichst gewöhnt; der $^6/_4$ Takt wird von dieser Art Dirigenten aber immer nach dem Schema des $^6/_8$ Taktes behandelt, und als solcher alla breve, mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der G moll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätisch ausgeschlagenen Bruchtheile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Papste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem zagenden Alla-breve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten

wollten; hieraus resultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell genommen wurde, nämlich anstatt des oben bezeichneten Verhältnisses kam die Sache jetzt so heraus:



Dieß war nun musikalisch recht interessant, nur nöthigte es den armen Sänger des „Tannhäuser" seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum Besten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrin's vom Gral erinnerte, welche ich in Wiesbaden scherzando (als gälte sie der Fee Mab) rezitirt gehört habe. Da ich nun diesmal einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal respektvollst einschreiten, was einiges Ärgerniß verursachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte. Es giebt jetzt nämlich wirklich besungene Märtyrer der reinen klassischen Musik, welchen etwas näher nachzusehen ich mit dem Folgenden mir erlauben werde. —

Wie ich dieß mit dem Vorangehenden bereits öfter berührte, sind Versuche zur Modifikation des Tempo's zu Gunsten des Vortrages klassischer, namentlich Beethoven'scher Tonstücke von dem Dirigenten-Gremium unserer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einseitige Modifikation des



Zeitmaaßes, ohne entsprechende Modifikation des Vortrages im Betreff der Tongebung selbst, ein anscheinendes Recht zu Einsprüchen gäbe, wogegen ich den hier tiefer zu Grunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, somit diesen Einsprüchen keinen anderen Grund als den der Unfähigkeit und Unberufenheit unserer Dirigenten im Allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich giltiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerläßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen ist allerdings wiederum der, daß jenen Tonstücken nichts schädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nüancen auch des Tempo's, wie sie sofort dem phantastischen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von sich eingenommenen eitlen Taktschlägers Thür und Thor öffnen, und unsere klassische Musiklitteratur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entstellen würden. Hiergegen läßt sich natürlich nichts Anderes einwenden, als daß es eben traurig um unsere Musik steht, da solche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgesprochen ist, daß man an eine Macht des wahren Kunstbewußtseins, an welcher jene Willkürlichkeiten sich sogleich brechen würden, in unseren gemeinsamen Kunstzuständen nicht glaubt. Somit fällt auch dieser, andererseits wohlgerechtfertigte, selten aber ehrlich gemeinte Einspruch auf das Zugeständniß einer allgemeinen Unfähigkeit unseres musikalischen Dirigentenwesens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt sein soll, mit unserer klassischen Musik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unsere vorzüglichsten und angesehensten Musiker nicht für das Rechte gesorgt, und warum haben gerade sie den Vortrag dieser klassischen Musik in eine solche Bahn der Trivialität und wirklichen Entstellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Musiker sich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an sich berechtigte Einspruch meistens nur als Vorwand zu jeder Opposition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Absicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit

und geistige Trägheit, welche unter Umständen bis zur Aggressivität sich erhitzen, da die Unfähigen und Trägen eben in immenser Majorität sind.

Da nun die meisten klassischen Werke stets nur in höchst unvollkommener Weise bei uns zuerst eingeführt worden sind (man denke nur an die Berichte über die Umstände, unter welchen Beethoven's schwierigste Symphonien zur ersten Aufführung gelangten!), Vieles auch sofort nur gänzlich entstellt vor das deutsche Publikum gebracht wurde (man vergleiche hierüber meine Abhandlung über Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" im fünften Bande dieser gesammelten Schriften und Dichtungen), so muß man sich jetzt deutlich machen, welches der Zustand des Vortrages nur sein kann, in welchem diese Werke uns unter dem Gesetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigst konservirt werden, wenn man andererseits rücksichtslos erwägt, in welchem Sinne selbst ein Meister wie Mendelssohn sich mit der Leitung dieser Werke befaßte! Gewiß ist nun von so weitem untergeordneteren musikalischen Größen nicht zu verlangen, daß sie von selbst zu einem Verständnisse kommen sollten, welches ihrem eigentlichen Meister nicht aufging; denn für Minderbefähigte giebt es nur einen Wegweiser zum Erfassen des Richtigen, — das Beispiel. Auf dieses konnten sie auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege nicht treffen. Das Trostlose ist nun aber, daß dieser führerlose Weg zu einer solchen Breite ausgetreten worden ist, daß nirgends mehr Raum für Denjenigen übrig geblieben, der das Beispiel etwa einmal geben könnte. Und deßwegen unterwerfe ich hier diese pietistische Abwehr desjenigen Geistes, den ich als den richtigen für den Vortrag unserer großen Musik bezeichnet habe, einer schärfer eingehenden Betrachtung, um den sonderbaren renitenten Geist, welcher jene Abwehr eingiebt, in seiner wirklichen Armseligkeit aufzudecken, und vor Allem ihm den Heiligenschein zu benehmen, mit welchem er sich als keuscher deutscher Kunstgeist zu schmücken herausnimmt. Denn dieser Geist ist es, welcher jeden freien Aufschwung unserer

Musikwesens hemmt, jeden frischen Luftzug von seiner Atmosphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutsche Musik zu einem farblosen, ja lächerlichen Gespenst verwischen kann.

Es erscheint mir nun wichtig, diesem Geiste nahe in die Augen zu sehen, und ihm auf den Kopf zu zu sagen, woher er stamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiste der deutschen Musik. Diesem näher nachzuforschen wird hier nicht nöthig sein. Den positiven Werth der neueren, d. h. Beethoven'schen, Musik abzuwägen, ist nicht so leicht, denn er wiegt schwer, und zu einem Versuche hierzu haben wir gute Stunden und bessere Tage abzuwarten, als unser heutiges Musikwesen sie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Werth an dem Unwerth derjenigen Musikmacherei nachweisen, welche sich gegenwärtig als klassisch und beethovenisch gebahrt. —

Es ist nun zunächst zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Opposition, während sie nur durch gänzlich ungebildete Scribenten in der Presse sich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Theilhabern mehr verbissen und wortscheu sich äußert. („Sehen Sie, er kann sich nicht aussprechen" — sagte mir, mit bedeutungsvoll sinnigem Blicke, einmal eine Dame von solch' einem sittigen Musiker.) Das Schicksal der deutschen Musikzustände, die gänzliche Achtlosigkeit der deutschen Kunstbehörden, hat Jenen nun einmal die Führung der höheren deutschen Musikgeschäfte in die Hände gespielt: sie fühlen sich sicher in Amt und Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, besteht dieser Areopag aus zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenden deutschen Musikanten alten Styles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Musiker neueren Styles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohn's hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeihlichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datiren, ist es zu verdanken, daß diese beiden

Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohn'sche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, schließlich nicht minder goutirt und protegirt wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproduktivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige Lindpaintner leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen sich so zur Versicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erstere Gattung, die der von mir gemeinten eigentlichen deutschen Musikanten, bei dieser Allianz einen gewissen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr eine nicht vorzüglich löbliche Eigenschaft der Deutschen aus der Verlegenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelsucht. Diese Eigenschaft verdarb bereits einen der bedeutendsten Musiker der neueren Zeit (wie ich dieß anderswo nachgewiesen habe) bis zur Verläugnung seiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutschverderbliche neue Gesetz der eleganten zweiten Gattung. Was die Opposition der untergeordneteren handwerkerlichen Naturen betraf, so hatte sie nicht viel Anderes zu sagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen daß Andere auch nicht fort können, und ärgern uns, wenn diese doch fort können. Hier ist Alles ehrliche Bornirtheit, die nur ein Ärger unehrlich wird.

Anders verhält es sich dagegen im neueren Lager, wo die heikelsamsten Verzweigungen persönlicher, geselliger, ja nationaler Interessen die allerkombinirtesten Verhaltungs-Maximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieser mannigfaltigen Interessen hier einzugehen, hebe ich nur dieses Hauptsächlichste hervor, daß hier Vieles zu verbergen, Vieles nicht merken zu lassen ist. In einem gewissen Sinne liegt hier sogar daran, an sich den „Musiker" nicht eigentlich auffällig werden zu lassen: und dieß hat seinen Grund.

Mit dem rechten deutschen Musiker war ursprünglich schwer zu verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Musiker aus

in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier wurden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demüthigender Weise sie den deutschen vorgezogen wurden, können wir unter anderem an Mozart's Behandlung von Seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes, halb kindisches Wesen, und als solches ward er von seinen Lohngebern gehalten. Unsere größten musikalischen Genie's trugen für ihre Bildung die Merkmale dieser Ausscheidung aus der feineren, oder auch geistreicheren Gesellschaft an sich: mant denke nur an Beethoven in seinem Verkehre mit Goethe in Teplitz. Bei dem eigentlichen Musiker setzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organisation voraus. H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre mich zu verstehen. — Gewiß ist nun, daß (worauf ich schon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchsten musikalischen Posten bei uns allermeistens nur durch von unten aufgerückte eigentliche „Musiker" eingenommen worden sind, was in einem guten handwerkerlichen Sinne manches Vortreffliche mit sich brachte. Es bildete sich ein gewisses Familienwesen in solch' einem Orchester-Patriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, sondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann schnell ein schönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigenthümlich intelligenten Herzen eines solchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unser Gewerkwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsere neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze des musikalischen

Innungswesens, etwa wie der Banquier auf unserer gewerkthätigen Sozietät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Musiker eben abging, oder von ihm doch nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: wie der Banquier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist Allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt zum Vorschein gekommen wäre. Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigenthümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unseres deutschen Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nöthigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz sehr geschärft werden; Das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein sehende Intelligenz selbst sein. — Wenn es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten und zart organisirten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen. Hier lächelt uns bald Alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Lust, dieses Grinsen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die meisten

unseren Kulturzuständen oberflächlich Zusehenden sie einzig zu empfinden pflegen, so gerathen wir über diesen Anblick wohl in wirklichen Unmuth. Und hierzu hat der deutsche Musiker ernstliche Veranlassung, wenn er heut' zu Tage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urtheil über den Geist und die Bedeutung unserer herrlichen Musik anmaaßen will.

Im Allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches", zu jeder Zeit Allen zu Gebote Stehendes ausgegeben, davon Alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen, ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weßhalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Übertreibungen u. dergl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Ästhetik hervorgegangen, welche vor Allem sich an Goethe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit" der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaaßen verächtlich behandelt, und so, in kluger Übereinstimmung mit dem Philister unserer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunstgebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese seichte Abfindung mit allem Ernsten und Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, im welchem schließlich auch unsere gebildeten neuen Musikheroen ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie diese sich mit unseren großen deutschen Tonwerken abfanden, wies ich an einigen beredten Beispielen nach. Hier ist nur noch

zu erklären, was es mit diesem, von Mendelssohn so dringend empfohlenen „Darüberhinweggehen" für einen heiteren griechischen Sinn hatte. An seinen Anhängern und Nachfolgern ist dieß am deutlichsten nachzuweisen. Bei Mendelssohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umständen vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei Jenen kommt nun aber noch das ganz besondere Motiv ihrer Gebildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufsehen zu machen. Dieß hat nun einen fast rein physiologischen Grund, welcher mir aus einem scheinbar hiervon abliegenden Erlebnisse auf analogische Weise recht klar wurde. Für die Aufführung meines „Tannhäuser" in Paris hatte ich die erste Scene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Balletmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastirten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von seinem Corps ausführen lassen solle. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Süjets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagte und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den ‚Cancan', und wären verloren". — Ganz das gleiche Gefühl, welches meinen Pariser Balletmeister zur Einhaltung des allernichtssagendsten Tanzpas seiner Mänaden und Bacchantinnen bestimmte, verbietet nun unseren eleganten Musikführern neuen Styles sich selbst irgendwie den Zügel ihrer Gebildetheit schießen zu lassen: sie wissen, daß das bis zum Offenbach'schen Skandal führen kann. Ein warnendes Beispiel für sie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariser Oper bereits in so bedenklicher Weise zu gewissen [illegible] schen Accentuationen in der Musik verleitet worden war, daß die „Gebildeten" einen Schreck davor bekamen.

Ein großer Theil ihrer Bildung bestand seither eben darin, auf ihr Gebahren mit der Sorgfalt Acht zu haben, wie der mit dem Naturfehler des Stammelns oder Lispelns Behaftete, welcher in seiner Kundgebung alle Leidenschaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das ungebührlichste Stottern oder Sprudeln zu verfallen. Dieses stete Achtaufsichhaben hat nun gewiß den sehr angenehmen Erfolg gehabt, daß ungemein viel Widerwärtiges nicht mehr zum grellen Vorschein kam, und die allgemeine humane Mischung viel unauffälliger vor sich ging, was wiederum für uns Alle das Gute hatte, daß unser eigenes heimisches, nach vielen Seiten hin ziemlich versteiftes und dürftig entwickeltes Element manche lockernde Anregung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unseren Musikern die Grobheit sich mäßigte, zierliche Ausarbeitung des Details im Vortrage u. s. w. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas Anderes ist es, wenn aus dieser Nöthigung zur Zurückhaltung und Ausglättung gewisser bedenklicher persönlicher Eigenschaften ein Prinzip für die Behandlung unserer eigenen Kunst abgeleitet werden soll. Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und Allen überlegen, wenn er in das Feuer geräth. Das sollen wir nun Jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit sieht es heut' zu Tage darnach aus. — Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohn's Nähe gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister ertheilte Ermahnung berichtet, beim Komponiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es auch allen dem Meister treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir dieß eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Konservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung

dort völlig gequält wurden, wogegen die besten Anlagen ihnen bei den Lehrern keine Gunst gewinnen konnten, sobald sie für ihren Geschmack an der Musik zunächst nicht Allem entsagten, was nicht psalmengerecht wäre.

Zunächst, und für unsere Untersuchung am wichtigsten, äußerte sich der Erfolg dieser negativen Maxime eben im Vortrage unserer klassischen Musik. Dieser ward einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Drastische zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethoven'schen Klavierkompositionen, in denen des Meisters eigenthümlichster Styl am erkenntlichsten ausgebildet ist, von den Bekennern jener Lehre wirklich studirt und gespielt worden sind. Lange Zeit blieb es mein sehnlicher Wunsch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große B dur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohn'schen Maxime geschulten. Von dem großen Franz Liszt wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultivirt; denn hier, wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethoven'scher Drastik gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohn's (dessen ich schon bei Gelegenheit des Tempo di Menuetto der achten Symphonie gedachte) erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Theile des wohltemperirten Klaviers (Es moll), weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ehrlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gothik und all' den Alfanzereien nicht mehr die Rede: dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit" über das Klavier hin, daß ich vor Harmlo-

keit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neu-hellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Accentuiren auf das Manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüth von diesem peinlichen Eindrucke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studirt hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung; Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Theilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jene von ihrem als Eigenthum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!

Ich rufe ferner den ersten Besten aus jenem pietistischen Musik-Mäßigkeitsvereine, den ich sofort noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von Liszt die große Beethoven'sche Bdur-Sonate spielen hörte, mir gewissenhaft zu bezeugen, ob er diese Sonate vorher wirklich gekannt und verstanden hatte? Mir wenigstens ist es möglich, einen Solchen zu bezeichnen, der mit Allen, welche diesem wundervollen Erlebnisse beiwohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geständniß zu bekräftigen sich gedrungen fühlte. Wer ist es noch jetzt, der Bach und den ächten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen freudigen Geständnisse hinreißt? Ist es ein Schüler der Enthaltsamkeitsschule? Nein! Es ist einzig Liszt's berufenster Nachfolger, Hans von Bülow.

Dieß genüge für jetzt, um hierüber etwas gesagt zu haben. —

Es muß uns nun wieder interessiren, zu sehen, wie sich diesen

schönen Offenbarungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu thun haben, des weiteren verhalten.

Ihre politischen Erfolge, in sofern die der „Wirkung“ Abholden das Feld der Wirksamkeit auf dem Gebiete des deutschen musikalischen Gemeinwesens behaupten, sollen uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöse Entwickelung ihrer Gemeinde uns interessirt. In diesem Betreff ist nun die frühere, mehr von ängstlicher Befangenheit und selbstbesorgter Bedenklichkeit eingegebene Maxime: „nur keinen Effekt“ aus einer fast zartsinnigen Klugheitsmaaßregel zu einem wirklich aggressiven Dogma erhoben worden, dessen Bekenner mit mucker'scher Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Musik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie da gar etwas Unzüchtiges gewahren könnten. Diese Scheu, wie sie ursprünglich nämlich nur eigene Impotenz verdeckte, wird jetzt zur Anklage der Potenz, und diese Anklage gewinnt aktive Kraft aus der Verdächtigung und Verleumdung. Der nährende Boden, auf welchem dieß Alles für sein Gedeihen sorgt, ist eben der arme Geist des deutschen Philisterthums, des im kleinlichen Wesen verwahrlosten Sinnes, unter welchem wir auch unser Musikwesen mit inbegriffen gesehen haben.

Das Hauptingrediens bleibt aber eine gewisse sinnig dünkende Behutsamkeit gegen Das, was man nicht zu leisten vermag, mit Verleumdung Dessen, was man gern leisten möchte. Es ist über Alles traurig, daß man in dieses Unwesen eine so tüchtige Natur, wie Robert Schumann verwickeln, ja schließlich sein Andenken zur Kirchenfahne für diese neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann sich Etwas zumuthete, dem er nicht gewachsen war, und gerade die hierdurch sich kundgebende verfehlte Seite seines künstlerischen Schaffens zum wohlgeeignet dünkenden Aushängeschilde für diese neueste Musik-Gilde gemacht werden konnte. Das, worin Schumann liebenswerth und durchaus anmuthend war, und was daher auch gerade unsererseits (ich nenne mit Stolz mich hier zu Liszt und den Seinigen gehörig) schöner und empfehlender gewesen

wurde, als von seinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin sich wahre Produktivität beurkundete, von Jenen geflissentlich unbeachtet gelassen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute Das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, sorgsam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goutirt, so kommt es zu Statten, daran nachzuweisen, daß es eben schön sei, wenn Etwas keinen „Effekt" mache, und endlich kommt ihnen sogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei ihrem Vortrage immer noch so sehr unverständlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zu Statten, mit welchem sie nun den schwülstig uninteressanten, aber von ihnen so leicht zu bewältigenden (nämlich seiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuspielenden) R. Schumann sehr glücklich in einen Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, selbst in Übereinstimmung mit dem kühnsten Ungeheuerlichen, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertiefsinnigsten des deutschen Geistes zusammen gehe. So gilt denn endlich der seichte Schwulst Schumann's mit dem unsäglichen Inhalte Beethoven's als Ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß drastische Exzentrizität eigentlich unzulässig, und das gleichgiltig Nichtssagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem schlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zu einander gehalten werden können.

Hiermit gerathen diese sonderbaren Wächter der musikalischen Keuschheit zu unserer großen klassischen Musik in die Stellung von Eunuchen im großherrlichen Harem, und deßhalb scheint der Geist unseres Philisterthums ihnen auch gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einflusses der Musik auf die Familie anzuvertrauen, da man sicher zu sein glauben darf, von dieser Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu sehen.

Wo bleibt nun aber unsere große, unsäglich herrliche deutsche Musik? —

Was aus unserer Musik wird, darauf kann es uns hierbei am Ende einzig ankommen. Denn, daß andererseits in einer gewissen Periode einmal nichts Besonderes geleistet wird, das könnten wir nach einer hundertjährigen glorreichen Periode wundervollster Produktivität stolz genügsam zu verschmerzen wissen. Aber gerade daß diese Leute, mit denen wir hier zu thun haben, sich als die Behüter und Bewahrer des ächten „deutschen" Geistes dieses unseres herrlichen Erbes gebahren, und als solche sich zu Geltung zu bringen bemüht sind, das läßt sie uns gefährlich erscheinen.

Ganz für sich betrachtet, ist an diesen Musikern nicht viel auszusetzen; die meisten unter ihnen komponiren ganz gut. Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück von ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klaviere spielen, was mich nun allerdings weniger erfreute; sogar mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung dieses Herren aus Liszt und seiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik", aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit dem Öle jener Schule befeuchtet gewünscht hätte, welches denn doch nicht der Tastatur selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einem ätherischeren Gebiete, als dem der bloßen „Technik", gewonnen wird. Alles zusammen konstatirte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektirter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unseren großen lebendigen Bee-

hoven in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, auch wirklich gar kein Unterschied stattfinde.

Wie es nun mit dieser Heiligkeit im Besonderen steht, deutete ich zuvor schon an. Forschen wir ihren Aspirationen nach, so werden wir bald auf ein neues Feld, und zwar auf dasjenige geleitet werden, auf welches der voraus angezeigte Gang unserer Untersuchungen „über das Dirigiren" uns jetzt zu führen hat. —

Vor einiger Zeit warf ein süddeutscher Zeitungsredakteur meinen Kunsttheorien „muckerische" Tendenzen vor: der Mann wußte offenbar nicht, was er damit sagte; es war ihm einfach um ein böses Wort zu thun. Was ich dagegen von dem Wesen der Muckerei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die sonderbare Tendenz dieser widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführerischen auf das Angelegentlichste nachgetrachtet wird, um an der schließlichen Abwehr desselben seine Widerstandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben. Der eigentliche Skandal der Sache ging nun aber aus der Aufdeckung des Geheimnisses der Höchsteingeweihten dieser Sekte hervor, bei denen sich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, daß der Widerstand gegen den Reiz nur den schließlich einzig erzielten Genuß zu steigern hatte. — Man würde demnach, auf die Kunst angewendet, etwas nicht Sinnloses sagen, wenn man der eigenthümlichen Enthaltsamkeitsschule des von uns besprochenen musikalischen Mäßigkeitsvereines muckerhaftes Wesen zuspräche. Treiben sich nämlich die unteren Grade dieser Schule in dem Kreislaufe des Reizes, wie ihn der Charakter gerade der musikalischen Kunst darbietet, und der Enthaltsamkeit, welche eine dogmatisch gewordene Maxime ihnen auferlegt, herum, so kann man den höheren Graden wohl ohne große Mühe nachweisen, daß hier, im Grunde genommen, nur der Genuß des den

einziges Mal zu einer wirklich glücklichen Umarmu
kommen, so stünde zu vermuthen, daß die ganze S
wäre. Nur daß dieß nie gelingen will, hält die Schr
men; denn jedem misglückten Versuche kann immer
schein eines freiwilligen Abstehens, im Sinne de
Übungen der unteren Grade gegeben werden, und
gefreite Oper kann immer von Neuem wieder als blos
schließlich abzuwehrenden Reizes figuriren, so da
durchgefallener Opern für besonders heilig gelten könn

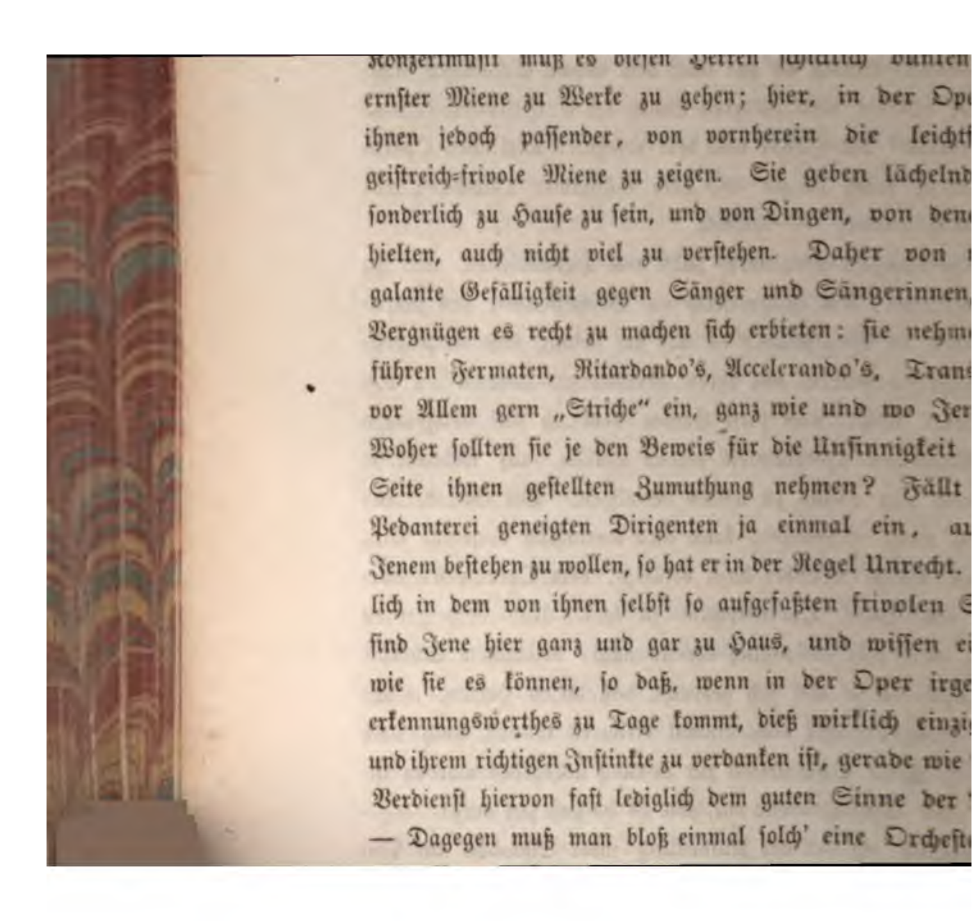
Wie verhalten sich nun, ernstlich gefragt, diese
zur „Oper"? — Denn hier haben wir, nachdem wir
saale, als ihrem Ausgangspunkte, aufgesucht, um d
willen schließlich noch auszuforschen. —

Herr Eduard Devrient hat uns die „Ope
das Nothverlangen nach einer Oper, seines Freundes
den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen"
Gemüthe geführt. Hieraus lernen wir auch das beso
des benöthigten Meisters darnach kennen, daß die ihm
bestimmte Oper recht „deutsch" sei, und hierzu sollte ih
eben herbeigeschafft werden, — was nun leider nicht
Ich vermuthe, daß dieß Letztere seine natürlichen
Vieles läßt sich durch Verabredung zu Stande bringen

und Lehrlingen dennoch nie ernstlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müssen, und zwar einfach durch heiteres, unverdrossenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf den „glücklichen Griff" anzukommen schien, der ja — seiner Meinung nach — vor seinen Augen Anderen gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardspiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrad versagte aber immer von Neuem. Keinem schlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und so Viele der oberen und niederen Grade der Enthaltsamkeitskirche „keusch und harmlos" die Hände nach dem ersehnten wirklichen Opernerfolge ausstreckten, nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Solche Erfahrungen verbittern selbst den Harmlosesten, und sie sind um so ärgerlicher, als andererseits die Beschaffenheit des politischen Musikstaates in Deutschland es mit sich bringt, daß die Kapellmeister und Musikdirektoren mit ihren Funktionen zunächst an das Theater gebunden sind, und diese Herren demnach auf demjenigen Felde der musikalischen Wirksamkeit dienen müssen, auf welchem sie auch so ganz und gar nichts zu leisten vermögen. Der Grund, aus welchem sie dieß nicht vermögen, kann nun unmöglich derjenige sein, der andererseits einen Musiker dazu befähigt, dem Opernwesen vorzustehen, d. h. ein guter Operndirigent zu sein. Und doch hat es das sonderbare, von mir anfänglich bereits näher bezeichnete Schicksal unserer Kunstzustände so mit sich gebracht, daß diesen Herren, welche unsere deutsche Konzertmusik nicht einmal dirigiren können, auch noch das so sehr komplizirte Opernwesen zur Leitung übergeben worden ist. Nun stelle sich der Einsichtsvolle vor, wie es da zugehen muß! — —

So ausführlich ich bei der Aufdeckung ihrer Schwäche auf dem Felde, wo sie sich eigentlich zu Hause finden müßten, zu Werke ging, so kurz kann ich nun im Betreff der Leistungen dieser Herren Dirigenten auf dem Gebiete der Oper sein; denn hier heißt es einfach: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun!" Ich



Konzertmusik muß es diesen Herren schicklich dünken
ernster Miene zu Werke zu gehen; hier, in der Op
ihnen jedoch passender, von vornherein die leicht
geistreich=frivole Miene zu zeigen. Sie geben lächelnd
sonderlich zu Hause zu sein, und von Dingen, von den
hielten, auch nicht viel zu verstehen. Daher von
galante Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen,
Vergnügen es recht zu machen sich erbieten: sie nehm
führen Fermaten, Ritardando's, Accelerando's, Trans
vor Allem gern „Striche" ein, ganz wie und wo Je
Woher sollten sie je den Beweis für die Unsinnigkeit
Seite ihnen gestellten Zumuthung nehmen? Fällt
Pedanterei geneigten Dirigenten ja einmal ein, a
Jenem bestehen zu wollen, so hat er in der Regel Unrecht.
lich in dem von ihnen selbst so aufgefaßten frivolen S
sind Jene hier ganz und gar zu Haus, und wissen e
wie sie es können, so daß, wenn in der Oper irge
erkennungswerthes zu Tage kommt, dieß wirklich einzi
und ihrem richtigen Instinkte zu verdanken ist, gerade wie
Verdienst hiervon fast lediglich dem guten Sinne der
— Dagegen muß man bloß einmal solch' eine Orchest

(der Militärmusik wegen) ein Übergang in Es=dur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher solch' ein hochgeachteter Kapellmeister munter den Takt schlägt. Erst in einem Vorstadt=Theater von Turin (also in Italien) habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" wirklich korrekt und vollständig zu hören; denn selbst solch' einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsere Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohlthuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Theilen aufgeführt werden. So groß eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes, daß, wenn es nur in einem seiner Theile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer sehr niederen Stufe. Aber eben von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Balletaufführung. Hier nämlich liegt Alles in einer Hand, und zwar in der Hand Desjenigen, der seine Sache wirklich versteht: dieß ist der Balletmeister. Dieser schreibt hier glücklicher Weise auch einmal dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach seinem persönlichen Belieben in der Oper, sondern im Sinne des Ensemble's, der Übereinstimmung Aller; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orchester richtig spielt, — ein äußerst wohlthätiges Gefühl, welches Jedem angekommen sein wird, der nach den Peinen einer Opernaufführung dort einmal solch' einem Ballet beiwohnte. In der Oper könnte für eine ähnliche erfolgreiche Übereinstimmung der Regisseur wirken; aber sonderbarer Weise bleibt die Fiktion,

gerufen und sonst wie ausgezeichnet wurde. Wie er hie
ihm selbst überraschend gewesen sein; auch er wird dann
können: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie

Da ich mich aber nur über das eigentliche Dirigir
lassen wollte, habe ich, um mich in unser Opernwesen in
nicht weiter zu verlieren, jetzt bloß noch zu bekennen,
diesem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Über das Diri
Kapellmeister in der Oper ist für mich nicht zu streiten.
etwa die Sänger thun, wenn sie sich über den einen
beklagen haben, daß er ihnen nicht genug nachgäbe, über
daß er ihnen nicht aufmerksam genug einhälfe; kurz, au
punkte der allergemeinsten Handwerksleistung, auf welche
auskommt, kann da etwa ein Disput erhoben werden.
Standpunkte einer wirklichen künstlerischen Leistung aus i
giren aber gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hieri
zu sprechen kommt mir, und zwar mir allein unter all
den Deutschen zu; weßhalb ich mir schließlich gestatten
Gründe dieser Zurückweisung noch etwas näher zu erört

Mit welcher der von mir bezeichneten Eigenschaften
genten ich selbst bei den Aufführungen meiner Opern z
muß mir, wenn ich meine Erfahrungen in diesem Betr
immer wieder ungewiß bleiben. Ist es der Geist, in w

um sich in einer nicht eben sehr erfreulichen Weise zu ergänzen. Wo der erstere, der an unserer klassischen Konzertmusik sich übende Geist, freies Spiel hat, wie in den einleitenden Instrumentalsätzen meiner Opern, erfahre ich nur die niederschlagendsten Folgen jenes von mir so ausführlich besprochenen Vorgehens. In diesem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widersinnig entweder verjagt (wie z. B. von Mendelssohn selbst dereinst in einem Leipziger Konzert meine Tannhäuser-Ouverture, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen), oder verschludert (wie in Berlin oder meistens sonst überall mein Lohengrin-Vorspiel), oder verschleppt und verschludert zugleich (wie neuerdings mein Vorspiel zu den „Meistersingern" in Dresden und anderen Orten), — nirgends aber mit der sinnvollen Modifikation zu Gunsten eines verständlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Bestimmtheit, wie auf das Richtigspielen der Noten selbst rechnen muß.

Um von der letzteren Nüance der verderblichen Aufführungsweise sogleich einen Begriff zu geben, führe ich allein das übliche Verfahren mit meinem Vorspiele zu den „Meistersingern" an. —

Das Hauptzeitmaaß dieses Stückes ward von mir mit „sehr mäßig bewegt" vorgezeichnet; dieß bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses, bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen $^4/_4$ Takte diese Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieser mäßig bewegte $^4/_4$ Takt eben der allervielbeutigste; er kann, in kräftig „bewegten" Vierteln geschlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dieß ist mein hier gemeintes Haupttempo, welches sich am lebhaftesten in den, von dem eigentlichen Marsche zu dem Edur hinüberleitenden acht Takten:



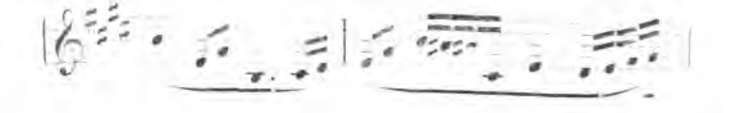
kundgiebt); oder er kann als eine aus zwei $^2/_4$ Takten kombinirte halbe Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritte des verkürzten Thema's:



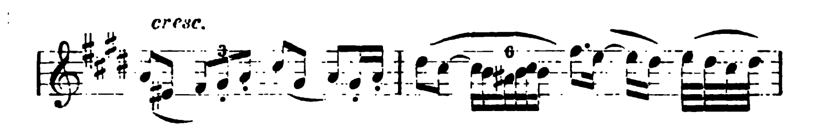
den Charakter eines lebhaften Scherzando's einzuführen erlauben; oder aber er kann selbst auch als Alla-breve ($^2/_2$ Takt) gedeutet werden, wo er dann das ältere (namentlich in der Kirchenmusik angewendete) [illegible]liche, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei [illegible] langsamen Schlägen zu taktiren ist, ausdrückt. In diesem letzteren Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritte in C dur an, für die Kombination des jetzt von den Bässen getragenen Haupt-Marschthema's mit dem in rhythmischer Verdoppelung von den Violinen und Violoncells gemächlich breit gesungenen zweiten Hauptthema verwendet:



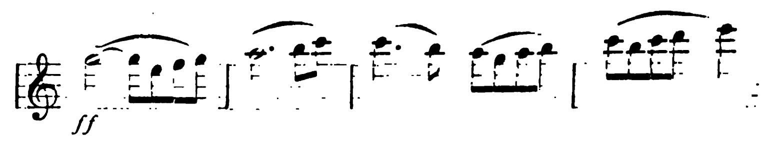
Dieses zweite Thema führte ich zuerst im reinen $^4/_4$ Takt verkürzt ein:



Bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, nothwendig um Etwas zurückgehalten, somit zu der äußersten Nüance des Hauptzeitmaaßes nach der Richtung der Gravität des $^4/_4$ Taktes hin gedrängt werden, und um dieß unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempo's wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando" bezeichneter Takt diese Wendung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Nüance dieses Thema's,



welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher" für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es sich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der ersten Exposition des Stückes entwickelte Nüance des Haupttempo's von Neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwickelung des gravitätischen Marschthema's hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von cantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da diesem volltön ig zu spielenden Cantabile



die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare



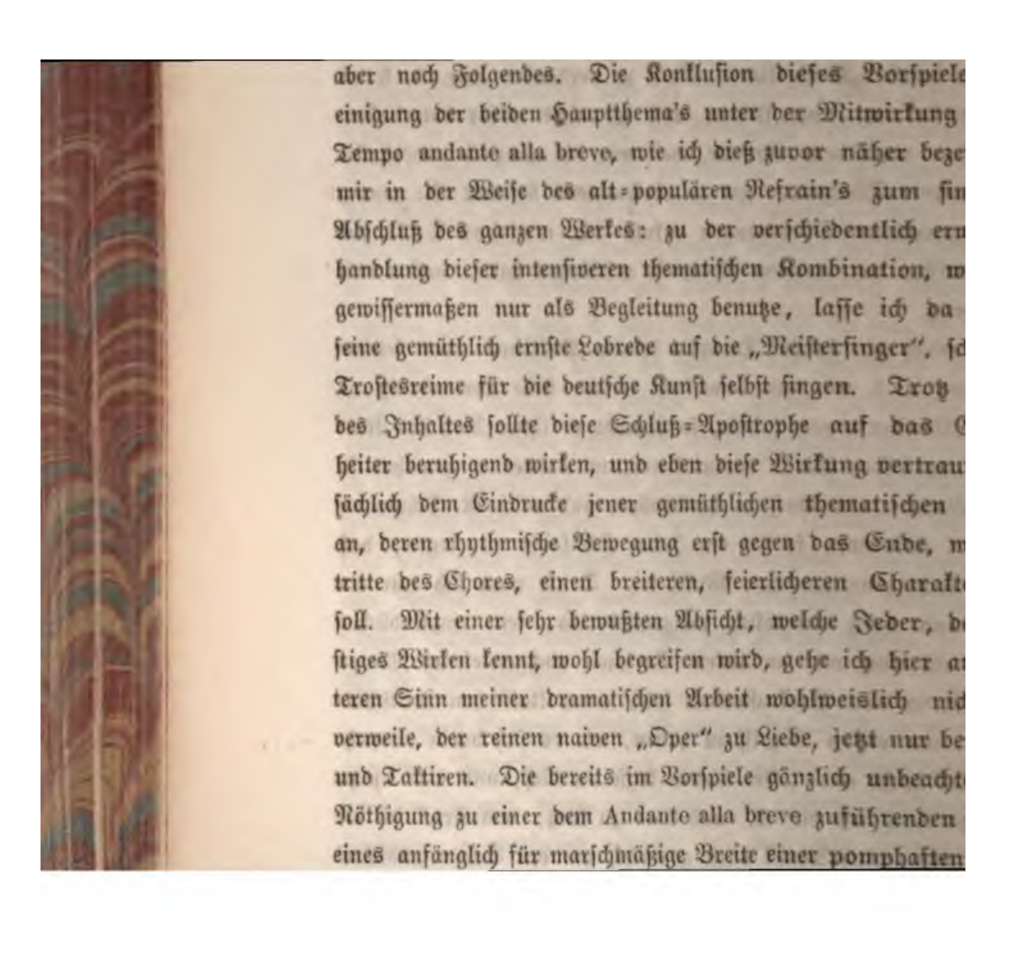
voranging, hatte diese Umstimmung des Tempo's sehr ersichtlich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, also mit den gehaltenen Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-Accordes einzutreten; da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine besondere Andauer erhält, so glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaaßes, ohne besonders hierauf aufmerksam zu machen, dem Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker nachgegeben wird, ganz von selbst zur Befeuerung des Tempo's hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nöthig hielt, an welcher das Zeitmaaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen 4/4 Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahe gelegt ist. In der Konklusion des Vorspieles tritt dieser breitere 4/4 Takt ebenso erkenntlich mit der Wiederkehr jener oben angeführten, kräftig getragenen marschartigen Fanfare von Neuem ein, wozu nun auch die verdoppelte Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade so abzuschließen, wie es begonnen hat. —

Dieses Vorspiel führte ich zum ersten Male in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, eben unter meiner persönlichen Leitung, genau nach diesen hier aufgezeichneten Angaben, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende, Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, die sie hierin ganz mit den Zuhörern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon

schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigirte es dießmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor u. s. w. nur beweisen, welche üble Bewandtniß es mit meinen „Meistersingern" habe, so braucht er ihnen bloß das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktiren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein Jeder sich leicht zu sagen, daß dieß ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an diesem Vorspiele nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokrustesbett solch' eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In solcher Weise sicher gebettet, lernte nun auch z. B. das Dresdener Publikum, das einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur dieses Vorspiel zu den „Meistersingern",


aber noch Folgendes. Die Konklusion dieses Vorspiele
einigung der beiden Hauptthema's unter der Mitwirkung
Tempo andante alla breve, wie ich dieß zuvor näher beze
mir in der Weise des alt=populären Refrain's zum fin
Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich ern
handlung dieser intensiveren thematischen Kombination, w
gewissermaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da
seine gemüthlich ernste Lobrede auf die „Meistersinger", sc
Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz
des Inhaltes sollte diese Schluß=Apostrophe auf das C
heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertrau
sächlich dem Eindrucke jener gemüthlichen thematischen
an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, m
tritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakt
soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche Jeder, d
stiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gehe ich hier a
teren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nic
verweile, der reinen naiven „Oper" zu Liebe, jetzt nur be
und Taktiren. Die bereits im Vorspiele gänzlich unbeacht
Nöthigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden
eines anfänglich für marschmäßige Breite einer pomphaften

sten $^4/_4$ Takt den lebendig fühlenden Sänger des Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von theilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen" lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischem Ermessen — „gestrichen".

„Streichen! Streichen!" — das ist nämlich die ultima ratio unserer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältniß. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß"; und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches so zwischen einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Äußerlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern Recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die Allerwenigsten begreifen, um welches schwere Übel es sich handelt, kommt nun allerdings andererseits das Eine zu Hilfe, nämlich die sonderbar tröstliche Erkenntniß dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft

lichen Wirkungsfähigkeit derselben einen ihn eigenthümli
Schluß auf das Verhältniß der gleichen dirigirenden
unserer großen klassischen Musik, deren stets neu erwärm
leben, trotz der verkümmernden Pflege durch Jene, ihm zu
erst recht begreiflich wird. Sie können so etwas nämli
bringen: und diese Überzeugung scheint wunderlicher Weis
schen Genius zu einer Art tröstlichen Dogma's zu werd
er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, andererseits
Weise für sich weiter schafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit
Namen, als **Musiker** betrachtet, zu halten sei, wäre noch
Erwägt man ihre große Übereinstimmung unter sich in
möchte man fast auf die Annahme kommen, sie verstünden do
die Sache richtig, und, trotz allem Anstoß des Gefühles
ihr Treiben doch vielleicht gar klassisch. Die Annahme
Vortrefflichkeit steht so fest, daß die ganze Musikbürgerscha
lands gar nicht in das mindeste Schwanken geräth, wer
Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa
Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann
Hiller, Herr **Rietz** oder Herr **Lachner** sein. Beetho
dertjähriger Geburtstag wäre geradeweges gar nicht zu f

dem Generalstabe unserer Taktschläger=Armee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigiren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herren Kapellmeister nicht nur durchschauen, sondern unvorsichtiger Weise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro", aus welchen solch' ein General mit besonderer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Diese begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrer Zeit die Ketzer.

Da dieß Alles so in der Ordnung ist und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewandtniß hiervon fragen. Wir sind im tiefsten Grunde versucht, daran zu zweifeln, daß diese Herren wirkliche Musiker seien: denn offenbar zeigen sie gar kein musikalisches Gefühl; aber sie hören wirklich sehr genau (nämlich mathematisch genau, wenn auch nicht idealisch: die Fatalität mit den falschen Orchesterstimmen begegnet immerhin nicht Jedem!); sie haben einen scharfen Überblick, lesen und spielen vom Blatte (wenigstens sehr Viele unter ihnen); kurz, sie erweisen sich als wahre Leute vom Fach; auch ist ihre Bildung — trotz Allem — von der Beschaffenheit, wie man sie eben doch nur einem Musiker hingehen lassen kann, so daß, wollte man diesen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigsten etwa ein geistvoller Mensch. Nein, nein! Wahrhaftig, sie sind Musiker, und sehr tüchtige Musiker, die rein Alles, was zur Musik gehört, wissen und können. Und nun? Soll es an das Musiziren gehen, so werfen sie Kraut und Rüben durch einander, und fühlen sich in nichts sicher, als etwa in „Ewig, selig", oder, wenn es hoch kommt: „Gott Zebaot!" Gewiß macht sie von unserer großen Musik nur eben Das gerade konfus, was diese groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen sich ebenso wenig leicht

schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz unmittelba
und eben zu einem so wundervollen Gemeinwesen sic
Beethoven's naive Art, sich für das Addiren zu b
dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetisch
traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu se
entwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als ein m
excessum nach der Seite der Sensibilität hin, welche, d
tellektuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her
nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauhheit robuste
vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebensfähig
war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch Zahlen
während sich bei Mozart (wie wir dieß auch in den vo
Untersuchungen berührten) manches bis zur Banalität
aus der naiven Mischung jener beiden Extreme der
Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker unserer ge
Betrachtung erscheinen dagegen als Monstruositäten nac
der reinen musikalischen Arithmetik hin, welche daher auch,
satze zu dem Beethoven'schen Naturell, mit einer ganz ord
venorganisation recht gut und lange auskommen. Sc
unsere berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur
der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre eifrig

dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weßhalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen steht noch zu hoffen, daß die Schule, die ich soeben als sehr wünschenswerth bezeichnete, wirklich im Anzuge ist. Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin eine „Hochschule der Musik" gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für Diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß Allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere große Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andererseits erfahre, verdrießlich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für Das, was wir wirklich können, kommt es schließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dieß auf sich beruhen, vorausgesetzt daß er nur immer so spielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt. Auch das dünkt mich vortheilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochschule für Musik" sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst

ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dieß bleibt d
und nur Musik? Woher kommt nun diese Trocke
diese vollständige Unfähigkeit vor der Musik überl
irgend einen Ärger, einen scheelsüchtigen Kummer,
lich eigene Idee zu vergessen? — Sollte uns M
enorme Begabung für Arithmetik hier etwas erk
scheint, daß in ihm, dessen Nerven andererseits so
lich gegen Miston waren, dessen Herz von so ü
schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz unm
und eben zu einem so wundervollen Gemeinwes
Beethoven's naive Art, sich für das Addiren
dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; aritl
traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung
entwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als
excessum nach der Seite der Sensibilität hin, we
tellektuales Gegengewicht von der Seite der Arithme
nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauhheit r
vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebens
war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch
während sich bei Mozart (wie wir dieß auch in d
Untersuchungen berührten) manches bis zur Banc
aus der naiven Mischung jener beiden Extreme
Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker unse
Betrachtung erscheinen dagegen als Monstruosität
der reinen musikalischen Arithmetik hin, welche dahe
satze zu dem Beethoven'schen Naturell, mit einer ga
venorganisation recht gut und lange auskommen
unsere berühmten und unberühmten Herren Dirigent
der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre e
daß es irgend einer neuen Schule gelänge, das ri

mit dem Geschmacke unserer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an Denjenigen halte, der etwas von sich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem curulischen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte, da es mir überhaupt mit den Geigern so geht, wie Mephistopheles mit den „Schönen", welche er sich „ein für alle Mal im Plural" denkt. Der Taktstock soll ihm nicht recht parirt haben; auch das Komponiren scheint ihn mehr verbittert, als Andere erfreut zu haben. Wie nun die „Hochschule" allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus zu dirigiren sein soll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, daß Temistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete [illegible]herren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen [illegible]deihen zu leiten im Stande gewesen wären; denn leider konnte [illegible] ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst [illegible] übel bekam. Doch ist dieß vielleicht bei der Musik anders. — [illegible] Eines macht mich wieder bedenklich. Man sagt mir, Herr Joa[illegible] dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer [illegible] zur Schubert'schen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen ne[illegible] Messias für die Musik überhaupt erwarte. Diese Erwartung [illegible] er füglich doch Denjenigen überlassen, welche ihn zum Hochschulm[illegible] machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Frisch daran! Sollte es [illegible] selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann [illegible] von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —

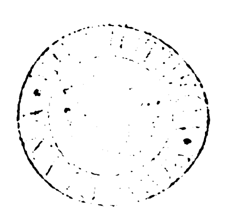
Drei Gedichte.

I.

Rheingold.

Spielt nur, ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
wohl dien' er euch zu eurer Thorheit Sold;
doch habet Acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
ihr kennt den Fluch: seht, ob er Schächern hold!
Der Fluch, er will, daß nie das Werk gelinge,
als dem, der furchtlos wahrt des Rheines Gold;
doch euer ängstlich Spiel mit Leim und Pappe
bedeckt gar bald des Niblung's Nebelkappe!

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.



III.

Zum 25. August 1870.

Gesprochen ist das Königswort,
    dem Deutschland neu erstanden,
der Völker edler Ruhmeshort
    befreit aus schmähl'chen Banden;
was nie gelang der Klugen Rath,
das schuf ein Königswort zur That:
    in allen deutschen Landen
das Wort nun tönet fort und fort.

Und ich verstand den tiefen Sinn
    wie Keiner ihn ermessen;
schuf es dem Volke Sieg'sgewinn,
    mir gab das Wort Vergessen:
vergraben durft' ich manchen Schmerz,
der lange mir genagt das Herz,
    das Leid, das mich besessen,
blickt' ich auf Deutschlands Schmach dahin.

Der Sinn, der in dem Worte lag,
    war Dir auch unverborgen:
der treu des edlen Hortes pflag,
    er theilte meine Sorgen.
Von Wotan bangend ausgesandt,
sein Rabe gute Kund' ihm fand:
    es strahlt der Menschheit Morgen;
nun dämm're auf, du Göttertag!

Druck von C. G. Naumann in Leipzig

